

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Suity pro sólovou flétnu ve francouzských tiscích 1702-1722

Suites for solo flute in French prints 1702-1722

Bc. Lukáš Michael Vytlačil, DiS.

Ústav hudební vědy

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Marc Niubò, PhD.

Studijní program: Hudební věda

2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Lukáš M. Vytlačil

Poděkování

Tato práce by nemohla vzniknout bez laskavého přispění a pomoci přátel a kolegů, jimž bych zde chtěl vyjádřit svoje poděkování. Především je to Mgr. Marc Niubò, PhD., jemuž děkuji za trpělivé vedení a celou řadu podnětných i kritických připomínek, jež dílo pomohly dovést do předložené podoby. Cennými metodickými radami byla nápomocna též kolegyně PhDr. Jana Vozková, CSc., z knihovny Kabinetu hudební historie Etnologického ústavu Akademie věd České republiky, v. v. i. Velmi vděčný jsem také panu Philippu Gilsonovi, hlavnímu knihovníkovi Conservatoire Royal de musique de Liège za vstřícnost a velmi rychlé zaslání kopie jediného dochovaného exempláře tisku Deuxième Livre od Anna Danicana Philidora. Ve spolupráci s kolegy ze souboru Ensemble Mathesius (resp. Ensemble Sporck), zejména cembalistkou Alenou Hönigovou a loutnistkou Katalin Ertsey, jsem během práce na tomto tématu řadu skladeb též nastudoval v rámci několika koncertních projektů. Teoretický výzkum byl tedy díky tomu obohacován o praktické interpretační zkušenosti.

Anotace

Diplomová práce „Suity pro sólovou flétnu ve francouzských tiscích 1702-1722“ se zabývá kompletním souborem tištěných sbírek se suitami, které představují první sólovou hudbu pro příčnou flétnu s doprovodem bassa continua. První část je věnována jednak vlivům, díky nimž se flétna stala sólovým nástrojem, a dále také skladatelům, kteří působili v královských orchestrech na dvoře Ludvíka XIV. a tyto sbírky zkomponovali (Michel de la Barre, Jacques Martin Hotteterre, Anne Danican Philidor, Pierre Danican Philidor a François Danican Philidor). Druhá část se potom zaměřuje na dílčí témata. Nejprve to je podrobný popis jednotlivých tisků, dále potom problematika instrumentace, ornamentiky, artikulace a formální stavby suit. Práci uzavírá podrobný výkladový slovník mimo-hudebních názvů, jež se v některých sbírkách vyskytují.

Abstract

The diploma thesis "Suites for solo flute in French prints 1702-1722" deals with a complete set of printed collections with suites, which represent the first solo music for a transverse flute with basso continuo. The first part is devoted to the influences that made the flute a solo instrument and also to the composers who worked in the royal orchestras at the court of Louis XIV. and composed these collections (Michel de la Barre, Jacques Martin Hotteterre, Anne Danican Philidor, Pierre Danican Philidor and François Danican Philidor). The second part focuses on specific subtopics. First, it is a detailed description of the prints, followed by instrumentation, ornamentation, articulation and formal construction. The work concludes with a detailed explanatory dictionary of non-musical names that appear in some collections.

Obsah

Úvod	6
I.1. Rozvoj flétny v okruhu dvora Ludvíka XIV.	12
I.2. Skladatelské osobnosti	18
I.2.a. Michel de la Barre	20
I.2.b. Jacques Martin Hotteterre „Le Romain“	22
I.2.c. Anne Danican Philidor	27
I.2.d. Pierre Danican Philidor	29
I.2.e. François Danican Philidor	30
II. Suity pro flétnu a basso continuo	31
II.a. Přehled tisků - Michel de la Barre	35
II.b. Přehled tisků - Jacques Martin Hotteterre	39
II.c. Přehled tisků - Anne Danican Philidor	44
II.d. Přehled tisků - Pierre Danican Philidor	46
II.e. Přehled tisků - François Danican Philidor	48
II.1. Formální struktura	49
II.2. Instrumentace	64
II.3. Ornamentika a artikulace	72
II.4. Tematický obsah suit	81
II.4.a. Výkladový slovník názvů suit v tiscích 1702-1722	85
Závěr	100
Prameny a literatura	102

Úvod

Tvorbě pro flétnu na dvoře Ludvíka XIV. jsem se začal věnovat již před lety při studiu na konzervatoři a tento zájem posléze pokračoval nejen v oblasti mého zájmu o tzv. historicky poučenou interpretaci. Při studiu hry na barokní příčnou flétnu v rámci oboru Historická hudební praxe na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy a Týnské vyšší odborné školy - Collegium Marianum v Praze jsem si jako téma bakalářské práce zvolil suity pro flétnu v tvorbě flétnistů a hobojistů, kteří působili na přelomu 17. a 18. století ve službách francouzského krále Ludvíka XIV.¹ V tomto projektu však zůstalo příliš mnoho otevřených otázek, jež byly zapříčiněny jednak mou nezkušeností v oblasti hudebně-historické vědecké práce, neboť takto rozsáhlým tématem jsem se muzikologicky zabýval vůbec poprvé, stejně jako velkou šíří souvisejících témat. Možnost pokračovat v tomto badatelském projektu také v rámci navazujícího magisterského studia Ústavu hudební vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy je tedy možností pokusit se tuto práci alespoň dílčím způsobem přehodnotit a opravit, vylepšit po stránce metodologické i faktografické a zohlednit nová zjištění.

Hlavní pramenný materiál této diplomové práce je vymezen několika kritérii. Tvoří jej tisky se suitami pro sólovou příčnou flétnu a basso continuo, jejichž skladateli byli flétnisté a hobojisté ve službách některého z francouzských dvorních orchestrů a které vyšly v rozmezí let 1702 až 1722. Tento materiál představuje kompletní tvorbu první generace komponistů, kteří se z vlastní interpretační potřeby věnovali tvorbě pro flétnu a jejich skladby byly též vydány tiskem. Vzestup flétny byl možný díky souběhu několika okolností, jež pomohly vytvořit příhodné prostředí. Dechové nástroje se ve Francii tradičně těšily nemalé oblibě, což se projevilo i při ustavení dvorních orchestrů ve druhé polovině 17. století, kde hrály významnou roli.² K tomu se ve stejné době

¹ Lukáš Vytlačil: *Suity pro flétnu a continuo flétnistů a hobojistů v orchestru Ludvíka XIV.*, bakalářská práce na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy a Collegium Marianum – Týnské vyšší odborné škole, Praha 2011.

² Příkladem jsou již samotné názvy dvou z těchto dvorních těles: *Grand Hautbois du Roi* a *Hautbois et Musettes de Poitou*.

připojily další vlivy, jež v různé míře přispěly k prosazení flétny jakožto sólového nástroje. Jim je věnována pozornost v první kapitole.³

Vymezení časového období na léta 1702 až 1722 určují data našich primárních pramenů, kterými jsou již zmíněné sbírky suit. Tato díla totiž můžeme považovat za reprezentativní ukázkou tvorby jedné generace hudebníků z profesně nejreprezentativnějších hudebních institucí francouzského státu té doby, kteří měli k rozvoji hudebního umění ty nejlepší podmínky. V dvorských službách působili na konci 17. a v první třetině 18. století. Většinou pocházeli z rodin, které se hudbě či stavbě hudebních nástrojů věnovaly po několik generací. Oproti předcházejícímu výzkum jsem Oproti předešlému výzkumu jsem pro tuto práci shromáždil všechny dostupné tištěné opusy včetně většiny opakovaných vydání, pokud byla pravděpodobnost, že by mohly být v některých aspektech odlišné. Konkrétně tedy jako základní materiál slouží *Premier Livre, Deuxième Livre a Huitième Livre de Pieces* Michela de la Barra, *Premier et Deuxième Livre* Jacquese Martina Hotteterra „Le Romain“, *Premier et Deuxième Livre de Pieces* Anne Danicana Philidora, tři sjednocené opusy Pierra Danicana Philidora a dva sešity *Pieces de la Flute Française* Danicana Philidora.⁴ Manuskripty této hudby nejsou známy.

Mimo již zmíněných kritérií výběru, tedy okruhu skladatelů a shodné doby a místa jejich aktivního působení, je třeba zmínit ještě několik dalších aspektů, jež podporují tento výběr a možnost jeho relevantního srovnávání. Sami autoři předně byli aktivními hráči na tento nástroj a velmi dobře tedy znali jeho technické možnosti. Díky působení u dvora pak přicházeli do bezprostředního kontaktu s výkvětem francouzských umělců té doby, které král u dvora zaměstnával, stejně jako společenského prostředí vládnoucí dynastie a významných aristokratických rodů, které sídlily ve Versailles, Paříži či blízkém okolí.

Shodná je též instrumentace děl, protože se jedná vždy o skladby pro flétnu, respektive *dessus*, a basso continuo. Nejsou sem tedy zahrnuta tria, suity pro dvě flétny a další podobná díla, neboť v sazbě nástrojů se stejnou polohou není možné jejich

³ Viz kapitola „I.1 Rozvoj flétny v okruhu dvora Ludvíka XIV.“

⁴ Soupis tisků viz první část kapitoly „II. Suity pro flétnu a basso continuo“.

možnosti využít tak svobodně, jako v případě, kdy se v daném tónovém rozsahu pohybuje pouze jeden melodický hlas.

Svoji pozornost na tuto hudbu zaměřila již řada badatelů, ale je překvapivé, že nikdo z nich se mu dosud nevěnoval jako celku. Ve větších dílech, která souhrnně pojednávají o francouzské hudební kultuře doby baroka či o hudbě 18. století obecněji, není věnován příliš velký prostor těmto zakladatelským osobnostem. Příkladem může být kupříkladu James R. Anthony, jenž v podkapitole „Sonatas for Flute and Violoncello“ svojí knihy *French Baroque Music* uvádí výhradně suity Michela de la Barra a u Jacquese Martina Hotteterra zmiňuje pouze jeho díla hudebně pedagogická.⁵ Znatelně větší pozornost věnuje následujícím generacím, které reprezentují osobnosti jako Louis-Antoine Dornel, Michel Blavet či Joseph Bodin de Boismortier. Podrobnější dílo představuje disertační práce *The French Flute School from 1700 to 1760* od Jane M. Bowers.⁶ S ohledem na zvolené období je však pochopitelné, že se autorka rovněž zaměřuje na hráče mladších generací a tuto první poněkud opomíjí. Technické možnosti novější čtyřdílné flétny, větší rozmanitost užívaných hudebních forem i zvyšující se nároky představují nepochybně zajímavější badatelský materiál, k němuž je též k dispozici více pramenů.

Zájem většiny badatelů, zejména francouzských, byl soustředěn především na jednotlivé osobnosti, avšak znatelně méně jich je věnováno konkrétním hudebním sbírkám, jejich vzájemnému srovnání a zasazení do dobového kontextu. Řada novějších biografických prací je věnována především Jacquesovi Martinu Hotteterrovi.⁷ Rodina Philidorů byla zase komplexně zpracována ve dvou číslech sborníků *Les Temps Musical*, věnovaných jak jednotlivým osobnostem, tak i

⁵ James R. Anthony: *French Baroque Music from Beyujoyeulx to Rameau*, W. W. Norton & Company, Inc., New York 1974, s. 326-329.

⁶ Jane Meredith Bowers: *The French Flute School from 1700 to 1760*, disertační práce, University of California, Berkeley 1971.

⁷ Viz např.: Jane M. Bowers: *The Hotteterre family of woodwind instrument makers*; in: *Concerning the Flute*, Broekmans en Van Poppel, Amsterdam 1984, s. 33-54.
Delpha LeAnn House: *Jacques Martin Hotteterre le romain : a study of his life and compositional style*, doktorská práce (1991), Ann Arbor 2000.
Tulla Giannini: *Jacques Hotteterre le Romain and His Father, Martin*; in: *Early Music* 21 (1993), No. 3, Oxford University Press, Oxford 1993, s. 377-386, 389-390 a 393-395.

podrobnému přehledu jejich děl.⁸ Co se týče repertoáru, zpracovávaného v této diplomové práci, ten nebyl dosud nijak komplexně postihnout. Určité dílčí poznatky poskytují předmluvy k různým notovým vydáním a některé dílčí studie, zaměřené však na jiné sbírky. Podrobněji se věnovala Hotteterrovu dílu Delpha LeAnn House ve svojí doktorské práci *Jacques Hotteterre le romain : a study of his life and compositional style*.⁹ V ní se jeho dílům věnuje z pohledu analýz hudebních témat, italských vlivů v tvorbě a rozborům hudebních forem z moderního pohledu. Ve své práci se pokusím o poněkud odlišný přístup a budu se snažit s díly pracovat způsobem, jak asi mohla být vnímána tehdejšími hudebníky, pro něž se jednalo o novou hudební tvorbu.

K problematice ornamentiky a interpretačního hlediska vůbec jsou spolehlivými prameny jak samotné hudební tisky, tak především praktické návody. V první řadě jde o díla Jacquese Martina Hotteterra *Principes de la Flute* (1707)¹⁰ a předmluvu neboli *Avertissement* k sbírce suit *Pieces de la Flute* (1708), respektive i o druhé vydání pod názvem *Premier Livre* (1715),¹¹ kde je text doplněn o tabulku ozdob. K nim je pak třeba připojit *Avertissement* k *Pieces pour la Flute* (1702) Michela de la Barra včetně pozdějších vydání.¹² Hodnota uvedených pramenů je o to větší, že byly určeny primárně právě příčné flétně. Titulní strany tisků suit zase poskytují cenné informace k analýze možností obsazení instrumentálního ansámbly.

Velké množství literatury je k tématu francouzských dějin v obecné rovině, tak i se zaměřením na uměleckou oblast. Zásadním příspěvkem k hudebním institucím, jež byly založeny při královském dvoře Ludvíkem XIV., je kniha významného francouzského muzikologa Marcella Benoita *Versailles et les Musiciens du Roi 1661 –*

⁸ - Jean-François et Nicolas Philidor: *Les Philidors. Une dynastie de musiciens*, Les Temps Musical no. 3, Editions Aug. Zurfluh, Paris 1995.

- Nicolas Dupont-Danican Philidor: *Les Philidors. Répertoire des oeuvres. Généalogie - Bibliographie*, Les Temps Musical no. 3Bis, Éditions Aug. Zurfluh, [Paris] 1997.

⁹ Delpha LeAnn House: *Jacques Martin Hotteterre le romain : a study of his life and compositional style*, doktorská práce (1991), Ann Arbor 2000.

¹⁰ Jacques Martin Hotteterre: *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboje*, český překlad Lukáš Vytlačil, Vyšehrad, Praha 2013.

¹¹ Faksimile obou vydání od Ballarda i Foucaulta viz např. kompletní edice Jacques Martin Hotteterre: *Pieces pour la Flute traversiere, et autres instruments, avec la Basse-continue*, Studio per edizioni scelte, Firenze 2007.

¹² První vydání viz Michel de la Barre: *Pieces pour la Flute traversiere, avec la Basse-continue*, Christoph Ballard, Paris 1702. V digitální podobě je faksimile tohoto tisku přístupné na serveru < gallica.bnf.fr > [cit. k 1. 11. 2014].

1733, která podává podrobný náhled do dějin a organizace jednotlivých ansámbků.¹³ Kontext historicko-sociologický či filozofický poskytují například práce *Francouzská galantnost* Claude Habibové¹⁴ či *Montesquieu a nejkrásnější monarchie* od Hany Dohnálkové.¹⁵

Tato práce představuje pokus o co nejucelenější pohled na první tištěnou produkci skladeb pro sólovou příčnou flétnu a basso continuo z let 1702 až 1722, jejichž autory byli hráči na dřevěné dechové nástroje, kteří působili ve službách dvora Ludvíka XIV. Cílem je shromáždit jednak informace o samotných tiscích, ale též o formální struktuře suit, možnostech instrumentace včetně míry exponování sólového partu, i stylových prvcích. Zvláštní pozornost bude zaměřena především na názvy, které jsou připojeny u některých vět a jimž doposud nebyla věnována velká pozornost. Součástí toho bude též pokus o sestavení výkladového slovníku, v němž se pokusím ozřejmit význam těchto názvů.¹⁶

Odborné termíny a názvy sbírek a děl jsou ponechány zpravidla v původní podobě, jak je nacházíme rovněž ve většině muzikologické literatury i notových edic. Pro lepší přehlednost je uvádím v kurzívě. Respektuji taktéž dobový pravopis, který je trochu odlišný od současných pravidel francouzského jazyka. Neupravuji tedy kupříkladu slovo *Roy* na současné *Roi*.

¹³ Marcelle Benoit: *Versailles et les musiciens du Roi*, Thèse principale pour le Doctorat d'État ès Lettres et Sciences Humaines, Université de Paris-Sorbonne, Éditions A. Et J. Picard, Paris 1971.

¹⁴ Claude Habibová: *Francouzská galantnost*, Academia, Praha 2009.

¹⁵ Hana Dohnálková: *Montesquieu a nejkrásnější monarchie*, Filosofia, Praha 2006.

¹⁶ Viz kapitola „II.4.a Výkladový slovník názvů suit v tiscích 1702 – 1722“.



Bernard Picart: Rytina hráče na flétnu
Principes de la Flute Jacques Martina Hotteterra (1707).¹⁷

¹⁷ Rytina pochází z prvního vydání z roku 1707, které je uloženo například v *Bibliothèque nationale de France*.

I.1. Rozvoj flétny v okruhu dvora Ludvíka XIV.

Na přelomu 17. a 18. století se příčná flétna stala velmi oblíbeným nástrojem. Tento vzestup byl umožněn díky několika současně probíhajícím činitelům. V první řadě se jednalo o technické zdokonalení nástroje. Bylo upuštěno od cylindrického vrtání, které bylo nahrazeno kónickým. Díky tomu bylo možné nástroj vyladit podle používaného dur-mollového systému, neboť nejméně do poloviny 17. století byly flétny intonačně konstruovány spíše podle dórského systému, tedy stejně, jako tomu bylo u modelů renesančních.¹⁸ Nástroj byl dále rozdělen na tři díly, a to hlavičci, střední díl¹⁹ a nožku, která byla opatřena klapkou. Tyto inovace byly zásluhou především dílny rodiny Hotteterrů, hudebníků a stavitelů dřevěných dechových nástrojů, působících v královských službách.²⁰ Díky zlepšení konstrukce a s tím spojených hráčských možností tak flétna mohla dostát nárokům, které na nástroje kladla nová hudba, v níž jako sólové instrumenty dosud dominovaly cembalo, varhany či viola da gamba.

Technické zdokonalení, díky němuž se nástroj mohl uplatnit v proměňující se hudební praxi, otevřelo také nové možnosti pro hráče.²¹ Ve stejné době, kdy dochází ke změnám v technice stavby, se též objevují zprávy o významných flétnistech. Do té doby totiž hudebnímu životu dominovali zejména hráči na cembalo, violu da gamba, loutnu či housle. Zakladatelský význam mají především Philibert Rebeille a René Pignon Descoteaux, kteří působili v posledních desetiletích 17. a počátkem 18. století u královského dvora. Tito hudebníci položili základ tradici francouzské flétnové školy a

¹⁸ Této otázce se věnuje např. Rachel Brown: *The Early Flute*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 14-15. Za konzultace, které tento názor jednoznačně podpořily, děkuji rovněž staviteli kopií renesančních a barokních fléten Martinu Wennerovi z německého Singenu, jenž se specializuje na stavbu renesančních a barokních příčných fléten, a kolegovi Jiřímu Bergerovi, který se hře na renesanční flétnu intenzivněji věnuje.

¹⁹ Dlouhý střední díl byl rozdělen na dvě části až teprve kolem roku 1720. Důvodem bylo především to, že se začaly používat výměnné střední díly pro různá ladění, tzv. *corps-de-rechange*.

²⁰ Hotteterrové pocházeli patrně z Normandie a již od počátku 17. století byli členové této rodiny známí jako stavitelé nástrojů i hráči. V královských službách někteří působili již od poloviny téhož století.

²¹ Jednotlivými aspekty možností hry na barokní flétnu se zabývá Rachel Brown v kapitole „Technique“, viz: Rachel Brown: *The Early Flute*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 39-67.

pozdější oblibě flétny v Evropě 18. století.²² Přítomnost kvalitních hráčů byla nesporně významným stimulem pro rozvoj hráčské techniky, vznik sólové hudby i prezentaci nástroje ve společenských kruzích blízko dvora. Významným postavám, které k rozvoji flétnové literatury v tomto období přispěly, je jmenovitě věnována kapitola „I.2 Skladatelské osobnosti“.

Výše zmíněné můžeme považovat za zásadní vlivy, jejichž přímým důsledkem bylo prosazení příčné flétny jakožto sólového nástroje. Kromě toho však můžeme sledovat rovněž několik dalších faktorů, které mohly napomoci vytvoření vhodného prostředí pro společenské uplatnění tohoto nástroje. Jejich vliv byl sice nepřímý a ve vztahu k hudbě rozhodně marginální, celková mozaika tehdejší situace bych však bez nich nebyla úplná.

Prvním z nich bylo prostředí, v němž se hudba provozovala. Typ francouzského šlechtického bydlení se diametrálně odlišoval od italských zvyklostí, které byly hodně dominantní v českých zemích. To s sebou přinášelo specifické rozdíly v akustických možnostech, jež se v určitých ohledech promítaly rovněž do používaného instrumentáře či typu provozované hudby. Zatímco místnosti italských paláců byly po stránce architektonické koncipovány jako velké sály, jejichž využití se řešilo až později, francouzská šlechtická sídla byla již od 16. století řešena formou tzv. apartmánů. Tento apartmán sestával z jedné centrální místnosti, k níž byly připojeny další a menší, což spolu vytvářelo uzavřenou bytovou jednotku. Z vnějšího pohledu apartmán zpravidla tvořil věž, k níž byl připojen spojovací trakt, vedoucí do dalšího bytu.²³ Výsledkem byla členitá vnější architektura, umocněná vysokými střechami, které zvýrazňovaly rozmanitost celkové dispozice.²⁴ Z toho vycházel také později velmi oblíbený typ venkovských letních sídel, zvaných *maisons de plaisance*. Pro jeho dispozici byl charakteristický jeden centrální sál s tzv. *appartement double*, tedy dvěma shodnými

²² Význam těchto hudebníků dokládá například zmínka v pojednání Johanna Joachima Quantze: *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, Editio Supraphon, Praha 1990, s. 26.

²³ Charakteristické podobě francouzských palácových apartmánů včetně srovnání s italským typem bydlení se věnoval například historik umění Richard Biegel ve své přednášce „Architektura doby Ludvíka XIV. - Versailles“, kterou pořádal Klub Za starou Prahu dne 9. března 2009 v pražské Juditině věži.

²⁴ Naproti tomu italské paláce měly střechy ploché. Versailles tedy nejsou typickým příkladem francouzského sídla. V tomto případě vytváří systém apartmánů s plochými střechami a dalšími kombinovanými prvky pro svoji dobu jedinečný sídelní komplex.

bytovými jednotkami na každé straně.²⁵ Tento typ uspořádání je vhodný pro hudební nástroje s jemnějším zvukem, který má šanci zde vyniknout, a obecně pro komorní repertoár. Flétna se tak mohla zařadit mezi violu da gamba,²⁶ loutnu či cembalo,²⁷ jež byly v takových prostorách i díky své akustické vhodnosti k hudebním produkcím využívány.

Další aspekt má rozměr historicko-sociologický. Velmi podobné estetické požadavky totiž nacházíme rovněž u tehdejší urozené společnosti, jež v té době vyznávala ideály galantnosti.²⁸ Významná emancipace žen v prostředí královského dvora Ludvíka XIV., k níž došlo zejména v průběhu šedesátých a sedmdesátých let 18. století, s sebou přinesla rovněž změnu společenské estetiky. Nebyl to zcela první případ, neboť podobné prostředí panovalo například na dvoře Elisabethy de Gonzaga v Urbinu na počátku 16. století,²⁹ avšak teprve ve Francii se tato společenská proměna uplatnila plošně alespoň v rámci vyšších společenských vrstev. Situaci vystihl např. Montesquieu, když napsal: „Když byl někdo ženou v Paříži, nelze být ženou jinde.“³⁰ Dosud téměř výhradně dominantní mužské prostředí bylo nyní silně ovlivněno ideálem ženské jemnosti, jíž je mužská síla podřízena.³¹ Takto ovlivněné prostředí dvora vybízelo ke zjemnělému

²⁵ V české literatuře se tyto termíny používají v dílech, která se zabývají zámeckou architekturou. Na encyklopedické úrovni je zpracoval například historik umění Pavel Vlček, viz: Pavel Vlček: *Encyklopedie českých zámků*, Libri, Praha 2001.

²⁶ Violou da gamba se podrobně zabývá ve své knize Annette Otterstedt, viz: Annette Otterstedt: *The Viol. History of an Instrument*, Bärenreiter Verlag, Kassel 2002.

²⁷ V 17. století se ve Francii používala nejčastěji cembala holandského modelu od stavitelských rodinných dílen Ruckersů, Couchetů či od Nicolase Blancheta (asi 1660-1731), které mají komornější zvuk. Ideál plného a masivnějšího zvuku přišel až po polovině 18. století a prezentují jej některé nástroje Pascala-Josepha Taskina (1723-1793) či Blanchetových dědiců a následovníků. Mnoho starších nástrojů bylo v té době přestavěno. O těchto proměnách cembala v 18. století píše například cembalistka Giulia Nuti ve své předmluvě k nahrávce *Les Sauvages. Harpsichords in pre-Revolutionary Paris*, Deutsche Harmonia Mundi 2014, booklet s. 14-16.

²⁸ Francouzské galantnosti jakožto historickému i sociologickému jevu se velmi podrobně věnovala francouzská historička Claude Habibová. Z její knihy jsou také čerpány zde uváděné charakteristiky, viz Claude Habibová: *Francouzská galantnost*, Academia, Praha 2009.

²⁹ Atmosféru urbinského dvora a ideální přístup kavalíra k dámě popsal ve svém díle Baldassare Castiglione *Il libro del Cortegiano*, jež poprvé vyšlo v Benátkách v roce 1528. Do roku 1616 se dočkalo 108 vydání a překladů do několika jazyků.

³⁰ François Bluche: *Za časů Ludvíka XIV.*, Argo, Praha 2003, s. 263.

³¹ Manifestem této proměny byl román Honorého d'Urfé *Astrée*, který představuje galantní ideál v dokonalé podobě například v těchto slovech Diany: „A pak se pokořil, ani nevím jak, a dává mi moc tak absolutní nad svou vůlí, že nevysloví žádné slovo, aniž by se nebál, že mě urazí.“ (viz Honoré d'Urfé: *Astrée*, Gallimard, Paříž 1984, s. 259-260).

chování, bohaté konverzaci, důrazu na detail či na módu.³² Nacházíme zde tedy blízkost v jemnosti zvuku tehdy oblíbených nástrojů (cembalo, flétna, loutna, viola da gamba), ale také v drobné a bohaté práci s ornamentikou a artikulací, což by mohlo být hudebním napodobením drobných ozdob šatů či módních doplňků.³³ Vliv galantnosti se však projevil rovněž v názvech, kterými byly některé skladby opatřeny.³⁴ Z dochovaných pramenů většinou není možné zjistit, jestli skladatel s názvy počítal již od samého počátku, nebo byly připojeny až později. Přímý doklad o vlivu urozené společnosti však v předmluvě k První knize suit zanechal flétnista Michel de la Barre. Ten přímo uvádí, že některým skladbám v *Premier Livre de Pieces* ponechal označení, kterými je nazvali jejich posluchači, kterými byli královští dvořané.³⁵

Spojení společenského renomé dvorních flétnistů a galantních ideálů se též mohlo promítnout v oblibě tohoto nástroje mezi urozenými vrstvami. Hudba byla ostatně jednou z běžných součástí vzdělání a Ludvík XIV., který byl jinak vynikajícím tanečníkem, se v dětství mimo jiné učil taktéž hře na kytaru a na loutnu.³⁶ Nejvýznamnějším dvořanem, jenž se hře na flétnu věnoval, byl vévoda Filip II. Orleánský, králův synovec a pozdější regent království. Ten si jako svého učitele zvolil předního flétnistu ve službách dvora, Jacquese Martina Hotteterre, zvaného „Le Romain“,³⁷ který v urozeném žákovi získal také významného podporovatele.

Postupné prosazení příčné flétny do pozice sólově používaného nástroje tedy bylo možné především díky technickému zdokonalení stavby nástroje. Díky tomu se objevili hráči na vysoké úrovni, jejichž působení bylo podnětem ke vzniku prvních sólových kompozic pro tento nástroj. Ostatní zmíněné vlivy, jako architektura či francouzská

³² Paříž se také v té době stala hlavním městem módy. Na určitou posedlost módním odíváním narážel kupříkladu Montesquieu v Perských listech: „Žena, která opustí Paříž, aby strávila šest měsíců na venkově, vrací se odtamtud tak starožitná, jako by se tam zapomněla třicet let.“, viz Montesquieu: *Lettres persanes*, dopis č. 99, P. Vernière, Paříž 2001, s. 278. (citováno podle Hana Dohnálková: Montesquieu a nejkrásnější monarchie, Filosofia, Praha 2006, s. 139).

³³ O ornamentice a artikulaci je blíže pojednáno ve specializované kapitole ve druhé části této práce.

³⁴ O této problematice je pojednáno blíže v kapitole „II.4. Tematický obsah suit“.

³⁵ Viz Michel de la Barre: *Avertissement* v *Pieces de la Flute* (Paříž 1702, 1703) i v *Premier Livre* (Paříž 1710).

³⁶ Vincent Cronin: *Ludvík XIV.*, Brána, Praha 1999, s. 21. Cronin též uvádí, že pro výuku obou nástrojů byli u dvora angažováni dva učitelé.

³⁷ Jane M. Bowers: *The Hotteterre family of woodwind instrument makers*; in: *Concerning the Flute*, Broekmans en Van Poppel, Amsterdam 1984, 33-54.

galantnost, situaci ovlivňovaly nepřímo a jejich dopad není možné přeceňovat. V zásadě napomohly k vytvoření příznivého prostředí, v němž se estetický ideál zvuku příčné flétny mohl uchytit a získal si pozitivní společenský ohlas. Přímý vliv galantnosti je přítomen pouze v některých názvech skladeb, kterým je věnována samostatná kapitola s významovým slovníkem.³⁸ Určité ozvěny obliby flétny jsou dodnes přítomny ve výtvarném umění té doby. Dochované obrazy či grafické listy patří mezi cenné ikonografické prameny.

Vzestup tohoto nástroje ve Francii na přelomu 17. a 18. století byl počátkem jeho velké obliby, které se příčná flétna těšila po celé 18. století. Kompozice od hudebníků a skladatelů, činných na královském dvoře v prvních dvou desetiletích 18. století, představují první sólovou literaturu pro tento nástroj. Právě suity, které jsou v centru zájmu této práce, zahájily vlnu vzniku nové literatury v mnoha evropských zemích v době pozdního baroka a klasicismu.

³⁸ Viz kapitola „II.4.a Výkladový slovník názvů suit v tiscích 1702 – 1722“.



Antoine Watteau: Studie flétnisty a chlapce (nedatováno).³⁹

³⁹ Originál je uložen v J. Paul Getty Museum v Los Angeles (Rosenberg and Prat 576).

I.2. Skladatelské osobnosti⁴⁰

Prvním impulsem pro vznik sólových skladeb pro flétnu byla potřeba samotných hráčů. Počátky skladeb pro sólovou flétnu, psané v poslední třetině 17. století, není možné dobře sledovat, neboť se dochovalo jen malé množství pramenů, kterou jsou převážně rukopisné povahy. V nich jsou zachyceny jen menší tance a *airs*, úpravy oblíbených melodií. Menší soubor takových drobnějších kompozic připojil ke svému rukopisnému traktátu *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte douce* (kolem 1680) Étienne Loulié († 1702), jenž působil ve službách vévodů de Guise. Ty jsou však součástí pojednání o zobcové flétně, byť je také možné je dle dobové praxe hrát na příčnou flétnu. Autory dalších flétnových *airs* byli již zmínění Philibert Rebeille a René Pignon Descoteaux.

Rebeille⁴¹ (* 1639 v Thouars, † po březnu 1717) byl prvním hudebníkem, který se proslavil jako hráč na příčnou flétnu. V roce 1667 je připomínán v královských službách jako *joueur de flutte ordinaire* v *Musique de la Chambre du Roy* a 18. dubna 1670 se stal také členem dalšího královského orchestru *Hautbois et Musettes de Poitou*. Jeho dvorní kariéru však zbrzdila aféra, kvůli které byl uvězněn. Často hrával v domě Jeana Bruneta, který však byl otráven a Rebeille se krátce nato oženil s jeho vdovou.⁴² I když mu později král udělil milost, musel Rebeille svoje místo v *Musique de la Chambre du Roy* opustit (1689). Na tuto událost velmi decentně poukazuje ještě Johann Joachim Quantz, když ve svém *Pokusu o návod, jak hrát na příčnou flétnu* píše: „Philibert, pozoruhodný určitými mimořádnými osudy, je první, kdo se na této vylepšené flétně ve Francii obzvlášť vyznamenal, proslavil a stal se oblíbeným.“⁴³ Později se zúčastňoval zejména komorních produkcí u dvora, při nichž spolupracoval např. s Descoteauxem (ca. 1646-1728), nebo loutnistou Robertem de Visée (ca. 1655 až

⁴⁰ Není-li uvedeno jinak, jsou životopisné údaje hudebníků čerpány z hesel v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, stejně jako z internetové verze tohoto slovníku < www.oxfordmusiconline.com > [cit. k 22. 4. 2017].

⁴¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 19, heslo „Philibert“, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 557.

⁴² Ibidem.

⁴³ Johann Joachim Quantz: *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, Editio Supraphon, Praha 1990, s. 26.

1732/1733). Z Philibertových děl se dochovaly pouze dvě melodie bez doprovodu. Jedná se o air a o menuet.⁴⁴ U Viséeho rovněž najdeme několik skladeb pro *dessus*, který je možno obsadit zobcovou nebo příčnou flétnou, a basso continuo, jež byly součástí sbírek tištěným v letech 1682 a 1686.⁴⁵

Dalším pramenem je sbírka suit od Pierra Gautiera⁴⁶ (1642-1696), které vyšly v Paříži tiskem u Christopha Ballarda v roce 1707. Tento všestranný hudebník však nepůsobil u dvora, ale v různých městech na jihu Francie, zejména v Provence. Byl velmi zdatným skladatelem, varhaníkem a básníkem a svůj organizační talent uplatnil také jako intendant opery. Proslavil se především během svého působení v Marseille v 80. letech 17. století a v roce 1692 založil se svým bratrem Jacquesem operní společnost v Lyonu. S ní oba bratři během několika let hráli např. také v Aix-en-Provence, Toulonu, Arles, či Montpellieru. Gautier zemřel tragicky v prosinci 1696 při ztroskotání lodi, na níž se po moři plavil celý soubor.⁴⁷ Podle *Dictionnaire de musique* Sébastiena de Brossard (1703) komponoval Gautier ve stylu, imitujícím Jeana-Baptiste Lullyho. Zmíněná sbírka suit vyšla až v roce 1707 u Christopha Ballarda v Paříži.⁴⁸ Vzhledem k úzce vymezenému tématu této práce nejsou skladby Roberta de Visée ani Pierra Gautiera součástí materiálu této práce a uvádím je na tomto místě pouze pro nastínění širšího přehledu tištěných pramenů.

Hlavní rozkvět flétny v galantní společnosti kolem dvora je však spojen s následující generací hudebníků, kterou reprezentují Michel de la Barre⁴⁹, Jacques Martin Hotteterre a rozvětvená rodina Philidorů.

⁴⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 19, heslo „Philbert“, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 557.

⁴⁵ Jedná se o sbírky *Liure de Guittarre* [1682] a *Livre de pieces pour la guittarre* [1685]. Obě sbírky jsou dostupné v digitální knihovně Bibliothèque nationale de France (BnF) < gallica.bnf.fr > [cit. k 15. 4. 2017].

⁴⁶ V některých pramenech bývá uváděn jako Pierre Gaultier.

⁴⁷ O této události pojednává například Daniele Valersi v předmluvě k faksimilové edici Gatiarových suit, viz: Pierre Gautier: *Symphonies de feu*. Symphonies en due et trio, Studio per edizioni scelte, Firenze 1999, s. 1.

⁴⁸ Faksimilová edice - Pierre Gautier: *Symphonies de feu*. Suites en duo et trio, Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1999.

⁴⁹ Jméno Michela de la Barra bývá uváděno také v podobě „de La Barre“, jak je tomu například v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. V této práci jsem se přiklonil k variantě s malým písmenem „la Barre“, která je také častěji používána ve flétnové literatuře. Co se týče deklinace

I.2.a. Michel de la Barre

Michel de la Barre⁵⁰ byl ve své době považován za nejlepšího flétnistu. Narodil se někdy kolem roku 1675, přesný rok není znám. Stejně tak nevíme nic o jeho studiu a prvních působištích. Podle některých dohadů mohli být jeho učiteli Philibert Rebeille, nebo René Pignon Descoteaux⁵¹, pro což však chybí doklady. První zmínka o něm pochází až z roku 1694, kdy vyšel tiskem soubor jeho skladeb s názvem *Šest trií pro housle, flétny, hoboje a basso continuo*. O pět let později (1699) pak je znovu připomínán jako hudebník. Malíř André Bouys v tu dobu vytvořil devět portrétů, z nichž jeden nesl označení „M. Labarre, ordinaire de l'Académie de Musique“. V tu dobu již tedy zřejmě hrál v královské opeře, nazývané *Académie Royale de Musique*.

Když v roce 1700 zemřel španělský král Karel II., jímž vymřela španělská větev Habsburků, dědicem trůnu se stal vnuk Ludvíka XIV., vévoda Filip z Anjou. Bylo vypraveno velkolepé poselstvo pod vedením jeho bratrů Ludvíka Burgundského a Karla z Berry, které jej provázelo do jeho nového království. V doprovodu hraběte de Ayen se jej jako hráč na „flûte allemande“ zúčastnil také Michel de la Barre. Ve stejném roce vyšla tiskem jeho opéra-ballet *Le Triomphe des Arts*. Na titulním listu je již výslovně uveden jako hudebník ve zmíněné *Académie Royale*. V roce 1702 pak u královského tiskaře Christopha Ballarda publikoval svůj čtvrtý opus, kterým byly *Pieces pour la Flute traversiere, avec la Basse-continue*.⁵² Byl to vůbec první tištěný soubor skladeb pro sólovou flétnu s doprovodem continua na evropském kontinentu, což sám de la Barre neopomněl uvést v předmluvě. Později vydal také suity pro dvojici fléten bez doprovodu continua a tento tisk stojí také na počátku dlouhé řady dalších, neboť tato nástrojová kombinace si v průběhu 18. století získala velkou oblibu.

příjmení v českém textu, vycházel jsem z toho, že se nejedná o šlechtický přídomek a skloňuji jej tedy dle obvyklých pravidel.

⁵⁰ Životopisné údaje o Michelovi de la Barrovi jsou uvedeny například v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 14, heslo „La Barre, Michel de“, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 79-80.

⁵¹ Johann Joachim Quantz: *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, Editio Supraphon, Praha 1990, poznámkový aparát v překladu Vratislava Bělského, s. 253.

⁵² Při uvádění názvů knih, či jejich částí, je respektována podoba, uváděná ve faksimile dobových tisků.

Toto období bylo zřejmě vrcholem jeho kariéry. V květnu 1704 nastoupil na místo v orchestru *Hautbois et Musettes de Poitou* po Antoinu Pieschovi a následujícího roku jej nalézáme také ve funkci královského komorního flétnisty, *Flûte de la Chambre du Roy*. Souběžně byl tedy zaměstnán ve třech orchestrech, zřizovaných korunou, z nichž dva působily přímo u dvora ve Versailles, královská opera pak sídlila v Palais-Royal v Paříži. Věnoval se také bohaté kompoziční činnosti a celou řadu děl vydal také tiskem.⁵³

Z orchestru *Académie Royale de Musique* odešel v roce 1721 a o čtyři roky později, roku 1725, vyšla tiskem jeho poslední dochovaná sbírka, obsahující instrumentální skladby. Koncem roku 1730 pak ukončil svoji hráčskou činnost v *Hautbois et Musettes de Poitou*, což je poslední dochovaná zpráva o něm, až do jeho smrti 15. března 1745.⁵⁴

Osobnost Michela de la Barra má zakladatelský význam. Byl uznávaným hráčem na zdokonalenou flétnu a působil na významných hudebnických místech u dvora. V předmluvě ke svým *Pieces pour la Flute* zmiňuje, že o svých nových skladbách vedl diskuse s přítomnými šlechtici⁵⁵, což dokládá zájem urozené společnosti nejen o hudbu jako takovou, ale také o osobnost de la Barrova, stejně jako o samotnou flétnu. Titon du Tillet jej později uvádí jako prvního člověka „v předvádění tohoto nástroje“⁵⁶. Svůj osobitý styl hry de la Barre otiskl do mnoha sbírek, ve kterých se zrcadlí také vývoj flétnové techniky, a spolu s Hotteterrem tak položil základ způsobu hry na flétnu, který se ve Francii udržel až do poloviny dvacátých let 18. století. Díky jeho četným skladbám flétna získala tolik důležitý repertoár, který se díky tiskům mohl šířit stejně dobře mezi profesionálními hudebníky, i nadšenými hudebními amatéry.

⁵³ Soupis jeho skladeb, vydaných tiskem, je v katalogu RISM, viz: Karlheinz Schlager (red.): *Répertoire international des sources musicales, Einzeldrucke vor 1800*, Band 5 Kaa – Monsigny, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1975, s. 186-188.

⁵⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 14, heslo „La Barre, Michel de“, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 79-80.

⁵⁵ Michel de la Barre: *Avertissement* v *Pieces pour la Flute* (Paris 1703) i v *Premier Livre* (Paris 1710).

⁵⁶ Evrard Titon du Tillet: *Vies des Musiciens et autres Joueurs d'Instruments du regne de Louis le Grand*, Gallimard, Paris 1991, s. 126.

I.2.b. Jacques Martin Hotteterre „Le Romain“

Hotteterrové patřili mezi významné hudebnické rodiny, které byly ve službách francouzského dvora po několik generací. Mnozí členové působili nejen jako aktivní hudebníci, které často nacházíme v královských orchestrech, jejichž institut založil Ludvík XIV. před poměrně krátkou dobou, ale také jako velmi zručné stavitele dechových nástrojů. V jejich dílně vznikla celá řada technických zlepšení stávajících instrumentů, stejně jako některé nové nástroje. Zabývali se především stavbou příčných a zobcových fléten, musette⁵⁷ a hoboju.⁵⁸

Nejvýznamnější osobností této rozvětvené rodiny byl Jacques Martin Hotteterre, zvaný „le Romain“.⁵⁹ Narodil se 29. září 1674 v Paříži v rodině královského hudebníka Martina Hotteterra († 1712) a Marie Crespy. Již v roce 1689 se uvádí jako „basse de hautbois et basse de violon“ v orchestru *Grand Hautbois du Roy*. Toto místo mu pomohl zajistit zřejmě jeho otec, který zde také působil, avšak není zřejmé, jaké povinnosti z toho pro mladého hudebníka vyplývaly. Trvalé místo u dvora získal ve stejném orchestru jen o několik let později, 21. ledna 1692, když zemřel Jean Ludet, jenž toto místo zastával před ním. Za jeho získání zaplatil Hotteterre částku 3.000 livrů, které mu pro tento účel poskytl jeho otec Martin.⁶⁰ Koncem století však nakrátko

⁵⁷ Velké francouzské dudy.

⁵⁸ Rodinou Hotteterů se podrobně zabývala v několika pracích například Jane M. Bowers, viz např.: Jane M. Bowers: *The Hotteterre family of woodwind makers*; in *Concerning the Flute*, Broekmans en Van Poppel, Amsterdam 1984, s. 33-54.

⁵⁹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 11, heslo „Jacques(-Martin) Hotteterre (ii)“, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 753 a 756.

⁶⁰ Tzv. kupování titulů a úřadů bylo ve Francii běžnou praxí již od 16. století. Přestože se několik panovníků pokusilo o nápravu tohoto nešvaru, jednalo se o natolik spolehlivý zdroj příjmů pro státní pokladnu, že se jej nikdy nepodařilo výrazněji utlumit. Význam jednotlivých úřadů se lišil. Většina jich byla spojena se stálou rentou nebo platem, některé byly pouze titulární a s částí z nich zase bylo spojeno povýšení do šlechtického stavu. Kromě finančního příjmu tedy takový úřad pro svého nositele znamenal i jistou míru společenské prestiže (což platí také u hudebníků na královském dvoře). Tomuto tématu se věnovala celá řada historiků při zpracování různých témat. V historickém kontextu Francie od konce 16. po začátek 18. století o tom na několika místech

Francii opustil a odcestoval do Itálie, kde v letech 1698-1700 působil v Římě ve službách uměnímilovného prince Francesca Marii Ruspoliho.⁶¹ Díky tomuto italskému pobytu získal přezdívku „le Romain“, kterou také sám používal a najdeme ji i na titulních listech dl, vydaných tiskem.

První desetiletí 18. století bylo pro Hotteterra dobou velké společenského vzestupu, do níž spadá vydání velmi oblíbené učebnice hry na příčnou flétnu, slavných *Principes de la Flute*. Blíže se u tohoto pojednání zastavíme později v souvislosti s jeho pedagogickou činností. Na titulním listu této knihy je ještě uveden jako stálý hudebník krále, *ordinaire de la Musique Royale*, ale již v následujícím roce 1708 je na vydání svých *Pieces pour la Flute*⁶² titulován již jako *Flûte de la Chambre du Roy*.

Kolem této jeho nové pozice panují nejasnosti, protože dokument, který by dokladoval nabytí podobného místa, je datován až k 26. dubnu 1717. V tomto dokumentu bylo potvrzeno, že Hotteterre se stává oficiálním čekatelem na místo *Joüieur de la Fluste de la musique de la chambre* od Reného Pignona Descoteauxe (ca. 1646-1728), po jehož smrti musí ještě dědicům zaplatit částku 6.000 livrů.⁶³ 64 Zdá se jen těžko představitelné, že by Hotteterre užíval titul z funkce, kterou by skutečně nezastával, a to trvale od roku 1708.⁶⁵ Dodržování řádu bedlivě střežili úředníci

pojednává například Thomas Munck, viz: Thomas Munck: *Evropa sedmnáctého století*, Vyšehrad, Praha 2002.

⁶¹ Podrobnosti o Hotteterrově pobytu v Itálii byly dlouho zcela neznámé. Konkrétnější informaci přinesl až italský flétnista, dirigent a muzikolog Federico Maria Sardelli, jenž Hotteterra zmiňuje několikrát ve své knize *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, Ashgate, Farnham 2007. Dle jeho zjištění se Hotteterrovo jméno objevuje ve zmíněných letech 1698 – 1700 v účtech princova dvora, avšak tuto informaci Sardelli uvádí jen zcela okrajově v poznámce pod čarou a bez uvedení zdroje.

⁶² Jacques Martin Hotteterre: *Pieces pour la Flute traversiere, et autres instruments, avec la Basse-continue*, Paris 1708.

⁶³ Jane M. Bowers: *The Hotteterre family of woodwind instrument makers*; in: *Concerting Flute*, Broekmans en Van Poppel, Amsterdam 1984, s. 42.

⁶⁴ Jana Semerádová podpis této smlouvy interpretuje jako počátek Hotteterrova působení u dvora jako flétnisty, viz Jana Semerádová: *Principes de la Flûte J.-M. Hotteterra ve světle dobové interpretační praxe*, diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty University Karlovy, Praha 2009, s. 5. Smlouva však zaručovala předkupní právo po Descoteauxově smrti († 1728). Je sice možné, že je získal o něco dříve, avšak nejsou pro to žádné doklady.

⁶⁵ Výjimku tvoří amsterdamské vydání Hotteterrových *Principes de la Flute*, tištěné v roce 1710, kde je na titulním listu uveden ještě jako *ordinaire de la Musique du Roy*. (viz např. Jacques Martin Hotteterre: *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboje*, český překlad Lukáš Vytlačil, Vyšehrad, Praha 2013, s. 47.). Příčinou je to, že amsterdamský vydavatel Estienne Roger často vydával oblíbené hudebniny bez souhlasu autorů. V česky psané literatuře se o této zvyklosti zmiňuje Jana Franková na straně č. VII předmluvy k překladům děl cembalisty pana de Saint-

královské komory, kteří měli na starost správu jmenovacích patentů a s nimi spojené vybírání poplatků. Navíc zmíněná publikace *Pieces pour la Flute* byla vydána u královského tiskaře Christopha Ballarda a s finanční podporou krále, jemuž ji skladatel také dedikoval. Z těchto důvodů se nezdá pravděpodobné, že by si přivlastnil titul, jež by mu nenáležel právem. Mohlo se tedy jednat o nějakou vyšší pozici stejného místa, nebo toto právo postoupil některému ze svých synů, avšak prameny bohužel bližší vysvětlení nedovolují.

Hotteterre vydal tiskem ještě několik dalších sbírek, mezi nimiž byly suity pro flétnu s bassem continuem, tři suity pro dvě flétny, triové sonáty a také sonáty italských skladatelů Roberta Valentina (ca. 1671-1747) a Francesca Torelia († ca. 1728) v úpravách pro dvě flétny. Jako aktivní hudebník působil v dvorních ansámblech zřejmě jen do doby regentství (1715-1723), neboť mezi hráči na dvoře Ludvíka XV. již není uváděn. Věnoval se tedy zřejmě především výuce a nástrojařskému řemeslu. Pravděpodobně pracoval v rodinné firmě, sídlící v ulici du Harlay, neboť v jeho pozůstalosti nebyly žádné takové nástroje uvedeny.

Již na počátku 18. století se Hotteterre stal vyhlášeným učitelem hry na flétnu a jeho pedagogický přínos je významný dodnes. Studovala u něj celá řada významných osobností, z nichž nejvýznamnějším byl vévoda Filip II. Orleánský (1674-1723), pozdější regent království po smrti Ludvíka XIV. Hotteterrovův vzhlas překročil dokonce i hranice Francie a zajížděli k němu též hráči z okolních zemí. O takové návštěvě se ve svém deníku zmiňuje např. Johann Friedrich Armand von Uffenbach⁶⁶. Mezi významnými flétnisty jej zmiňuje také Johann Joachim Quantz ve svém *Pokusu o návod*.⁶⁷

Svoje pedagogické nadání Hotteterre využil také ve dvou hudebních pojednáních. V roce 1707 vyšly již zmíněné *Principes de la Flute Traversiere, ou Flute D'Allemagne, de la Flute a Bec, ou Flute Douce, et du Haut-Bois*, které si získaly

Lamberta, viz: Pan de Saint Lambert: *Pravidla hry na cembalo. Nové pojednání o doprovodu na cembalo, varhany a jiné nástroje*, [vlastním nákladem Jany Frankové], Brno 2010, s. VII.

⁶⁶ Německý šlechtic, cestovatel a amatérský hudebník (* 6. května 1687 ve Frankfurtu nad Mohanem, † 10. dubna 1769 tamtéž) Ve svém deníku zachytil spoustu zajímavých postřehů ze svých cest po Anglii, Francii, Itálii a Německu.

⁶⁷ Johann Joachim Quantz: *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, Editio Supraphon, Praha 1990, s. 26, § 6.

mimořádnou oblibu. Tato kniha byla vůbec první samostatnou učebnicí, věnovanou hře na příčnou flétnu. Kniha si získala popularitu především díky stručnému a srozumitelnému výkladu, který byl určen také začátečníkům-samoukům.⁶⁸ Jen během 18. století se kniha dočkala několika vydání. Vedle několika tisků z pařížské dílny Ballardů, publikovaných mezi lety 1707 až 1741, to byla dvě francouzská vydání v Amsterdamu (1710 a jedno nedatované), holandský překlad tamtéž roku 1728 a anglický překlad, publikovaný u nakladatelů Johna Walshe a Josepha Harea v roce (nedatovaný).⁶⁹ Tuto řadu uzavírá poslední vydání, tištěné v roce 1765 u Françoise Bailleuxe v Paříži, kde najdeme část Hotteterrova pojednání, věnovanou zobcové flétně. Největší část knihy se zabývá příčnou flétnou, následuje oddíl pro flétnu zobcovou a dílo uzavírá krátký návod ke hře na hobo. Nejvýznamnější částí pojednání je osmá kapitola „O artikulaci, *ports-de-voix*, *accents* a *double cadences* na příčné flétně a ostatních dechových nástrojích“, kde Hotteterre podává ucelený návod, jakým způsobem pracovat s artikulací i provedením ornamentů, jež byly typické pro francouzskou hudbu té doby.⁷⁰ Slovní popis pak doplňuje praktickými notovými příklady. Na tuto kapitolu ještě krátce navazuje v předmluvě k *Pieces pour la Flute* z roku 1708/71, kde popisuje více ozdob.

Dalším pojednáním, zaměřeným na improvizace drobných preludií, je *L'Art de Preluder sur la Flûte Traversiere Sur la Flûte-a-bec, Sur le Hautbois et autres Instruments de Dessus*, vydané tiskem v Paříži 1719. Umění preludovat tvoří spolu s *Principes* zajímavý soubor didaktických textů, které dokládají Hotteterrovův smysl pro vyučování, který mu v té době právem získal proslulost. Jeho poslední pedagogické

⁶⁸ Význam Hotteterrových *Principes* je obecně přijímaný. U nás se v poslední době tímto dílem zabývala např. Jana Semerádová: *Principes de la Flûte J.-M. Hotteterre ve světle dobové interpretační praxe*, diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty University Karlovy, Praha 2009. Autorka též na stranách 17-20 srovnává komentáře k pozdějším edicím a překladům tohoto traktátu.

⁶⁹ Seznam tisků *Principes*, včetně uvedených datací, je uveden na francouzském slovníkovém serveru Musicologie.org, viz Jean-Marc Warszawski: *Hotteterre, Jacques*, Musicologie.org, dostupné on-line < http://www.musicologie.org/Biographies/h/hotteterre_jacques.html > [cit. k. 22. 4. 2017].

⁷⁰ Ke stejnému závěru dochází též kupříkladu Jana Semerádová: *Principes de la Flûte J.-M. Hotteterre ve světle dobové interpretační praxe*, diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty University Karlovy, Praha 2009. Na artikulaci i ornamentiku se za použití konkrétních příkladů zaměřuje na stranách 63-69.

⁷¹ O *Principes de la Flute* i o předmluvě k *Pieces pour la Flute*, respektive k *Premier Livre de Pieces*, blíže v druhém oddílu práce.

dílo je *Méthode pour la musette*, tištěná v Paříži u Jeana-Baptiste Christopha Ballarda roku 1738. Toto pojednání je určeno velkým dudám, zvaným *musette*, které byly v té době velmi oblíbené. Skládá se ze dvou částí, z nichž první je vlastní učebnice, druhá pak skladby, řazené takovým způsobem, aby doplňovaly příslušné kapitoly předchozího dílu.

Ve svých teoretických pojednáních, jak napovídá již celý název *Principes*, i hudebních kompozicích Hotteterre reflektoval tehdejší praxi, kdy hudebníci museli aktivně ovládat hru na několik nástrojů. Čím více jich bylo, tím lepší vyhlídky na získání zaměstnání měli. Např. hráči královských orchestrů museli ovládat příčnou i zobcovou flétnu, hoboje, *musette* a případně i flageolet.⁷² Podle svých dovedností i osobního zájmu každý z hráčů vynikal více na jednom z těchto nástrojů a ostatní ovládal spíše coby obligátní nástroje, bez nichž by však jen stěží hledal uplatnění. Na pozicích, podobných *Flûte de la Chambre du Roy*, působili u dvora jen ti nejlepší, jako Michel de la Barre či Hotteterre.

Když v průběhu 20. let nastoupila nová generace hráčů v čele Michelem Blavetem, kteří již hráli na nové čtyřdílné modely fléten, zůstal Hotteterre až do konce svého života velice uznávanou osobností. Udržoval si dobré kontakty ve vysokých kruzích francouzské společnosti a žil se svou rodinou ve velmi dobrém hmotném zajištění. Svoje hudební posty v královských tělesech postupně předal svým synům, avšak aktivní zůstal ještě velmi dlouho a ve dvorních účtech se jeho jméno objevuje až do roku 1761.⁷³ Dožil se vysokého věku a skonal v Paříži 16. července 1763.

⁷² To se samozřejmě nemuselo omezovat jen na konkrétní skupinu nástrojů (dechové, strunné atd.). Sám Hotteterre začínal svoji službu u dvora nejen jako hobojista, ale pravděpodobně také jako gambista, *basse de viole*. Stejně tak tomu bylo v případě Pierra Danicana Philidora.

⁷³ Jane M. Bowers: *The Hotteterre family of woodwind instrument makers*; in: *Concerning Flute*, Broekmans en Van Poppel, Amsterdam 1984, s. 43.

I.2.c. Anne Danican Philidor

Také Philidorové byli jednou z rodin s dlouhou hudební tradicí, jejíž mnozí členové působili v královských službách. Anne Danican Philidor⁷⁴ se narodil 11. dubna 1681 v Paříži v rodině významného hudebníka a správce královské knihovny Andrého Danicana Philidora (1652 - 1730), zakladatele proslulé *Philidor Collection*. Křestní jméno, jež není příliš obvyklé, dostal po svém kmotrovi, vévodovi Anne-Julesovi de Noilles (1650 - 1708), maršálovi královské armády. V roce 1698 nastoupil po svém otci do orchestru *Grand Hautbois du Roy*, 1704 v souboru královské kaple ve Versailles, zvaném *La Chapelle Royale*, a 1712 převzal také prestižní místo v *Petits Violons du Roy*. Pracoval spolu s ním také v královské knihovně.

Philidor byl kromě svých povinností dvorního hudebníka také významným organizátorem veřejného hudebního života. V roce 1725 založil cyklus veřejných koncertů *Concert Spirituel*, v němž se uváděla duchovní a instrumentální hudba, zejména pak v postním období, kdy byly uzavřeny operní domy. Král jej povolil privilegiem z 22. ledna 1725 a první koncert se uskutečnil 18. března v Tuileriích. *Concert Spirituel* se staly trvalou součástí hudebního života Paříže, kde vystupovala řada významných umělců, a tuto tradici ukončily až revoluční události roku 1790.⁷⁵ V prosinci 1728 Philidor inicioval vznik ještě jednoho koncertního cyklu s názvem

⁷⁴ Životopis Anna Danicana Philidora je zpracován podle těchto materiálů: Jean-François Philidor – Nicolas Philidor: *Les Philidors. Une dynastie des musiciens*, Les Temps Musical no. 3, Editions Aug. Zurfluh, Paris 1995 s. 36-39; dále též: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 19, heslo „Anne Danican Philidor“, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 559-560.

⁷⁵ První pokus o pořádání veřejných koncertů v Paříži sahá až do r. 1641, kdy cembalista Jacques Champion de Chambonnières pro tento účel založil *Assemblée des honnêtes curieux*. (viz: Thomas Munck: *Evropa sedmnáctého století, Východ*, Praha 2002, s. 355). Teprve *Concert Spirituel* však trvale zakotvily v pařížském hudebním světě.

Concert Français, který byl zaměřen především na francouzskou kantátovou tvorbu. Vedení obou těchto *Concerts* opustil několik měsíců před svou smrtí.

Anne Danican měl u dvora velmi dobrou pozici, což dosvědčuje skutečnost, že když se 15. ledna 1706 ženil s Jeanne-Claire de Verel de Boisjoly, podepsali jeho svatební smlouvu hned tři osobnosti vládnoucí dynastie, sám panovník, vévoda Filip II. Orleánský a Louis-Alexandre, hrabě z Toulouse (1678 – 1737). Po smrti Ludvíka XIV. se přestěhoval do Paříže do ulice du Harlay, kde bydleli též Hotteterrové. Působil pak na dvoře Louise Armanda de Bourbon, prince de Conti (1695 - 1727), u něhož zastával funkci *Surintendant de la Musique*, a vedl též koncerty u Anny Louisy de Bourbon-Condé, vévodkyně z Maine (1676 – 1753). Jako skladatel se věnoval především hudbě instrumentální a duchovním skladbám, zkomponoval však také několik děl scénických. Jeho kompozice byl velmi oblíbené a několik jich vyšlo tiskem. Zemřel v Paříži 8. října 1728.

I.2.d. Pierre Danican Philidor

Pierre Danican Philidor⁷⁶ se narodil 22. srpna 1681 v Paříži a jeho otcem byl Jacques Danican Philidor (1657 – 1708), královský hudebník. Mezi hudebníky se prosadil poměrně brzy, neboť již od raného věku se zabýval kompozicí a v roce 1697 bylo u dvora provedeno jeho pastorele. Ve stejném roce mu jeho otec přenechal svoje místo v *Grand Hautbois*. Když roku 1708 Jacques Danican zemřel, Pierre po něm převzal také místa v *La Chapelle Royale* a v *Petits Violons du Roy*. V roce 1716 byl přijat mezi královské komorní hudebníky (*Chambre du Roy*) a spolu s Marinem Maraisem či Antoinem Forquerayem zde působil jako jeden ze čtyř hráčů na violu da gamba.

V letech 1717 a 1718 mu vyšly tiskem tři sbírky kompozic, které obsahovaly suity pro dvě flétny bez doprovodu a také suity pro *dessus* a basso continuo. Na titulních stranách všech třech knih je uveden jako *Hautbois et Flûte de la Chapelle, et Chambre du Roy*, což svědčí o tom, že v těchto královských souborech působil nejen jako gambista, ale také jako hráč na dechové nástroje.

Pierre se i nadále jako hudebník zúčastňoval významných dvorních ceremonií a např. Roku 1722 se spolu s Jacquesem Martinem Hotteterrem připomíná mezi hoboisty na korunovaci krále Ludvíka XV. V roce 1726 odstoupil z *Grand Hautbois*, avšak v dalších orchestrech působil, zejména hráč na violu da gamba, až téměř do konce svého života. Všechna místa po něm postupně v letech 1726 a 1730 převzal jeho mladší bratr Nicolas (1699 – 1769). Pierre Danican Philidor zemřel ve Versailles 30. srpna 1731.

⁷⁶ Životopis Pierra Danicana Philidora je zpracován podle těchto materiálů: Jean-François Philidor – Nicolas Philidor: *Les Philidors. Une dynastie des musiciens*, Les Temps Musical no. 3, Editions Aug. Zurfluh, Paris 1995, s. 18-21; dále též: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 19, heslo „Pierre Danican Philidor“, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 560.

I.2.e. François Danican Philidor

O nedlouhém životě François Danicana Philidora⁷⁷ víme jen málo. Narodil se v rodině již zmiňovaného královského knihovníka Andrého Danicana Philidora 17. března 1689 ve Versailles. V 17 letech se roku 1706 stal královským flétnistou a po smrti svého strýce Jacquese Philidora v roce 1708 byl jmenován *Basse de Cromorne du corps des Symphonistes de la Chapelle* a zcela v duchu rodinné tradice tedy již od mládí působil v dvorních kapelách. Bezpochyby radostnou událostí byla jeho svatba s Thérèse Bette du Rocher, uskutečněná 18. října 1711, na níž jako svědci byli přítomni Michel-Richard Delalande a Louis Bontemps. Roku 1716 vyšla u Jeana-Baptiste-Christopha Ballarda⁷⁸ tiskem jeho sbírka skladeb pro flétnu nebo housle a basso continuo. Již následujícího roku, 13. března 1717, však François v Paříži zemřel a byl pochován na hřbitově u Saint-Nicolas-des-Champs. Následujícího roku byla vytištěna také *Deuxième Livre* jeho suit, taktéž u Ballarda.

⁷⁷ Životopisné údaje François Danicana Philidora jsou zpracovány podle těchto publikací: Jean-François Philidor – Nicolas Philidor: *Les Philidors. Une dynastie des musiciens*, Les Temps Musical no. 3, Editions Aug. Zurfluh, Paris 1995, s. 40-41; dále též: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 19, v rámci hesla „André Danican Philidor“, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 558-559.

⁷⁸ Jean-Baptiste-Christoph Ballard (1674? - 1750) byl synem Christopha Ballarda, po němž v roce 1715 převzal vedení rodinné tiskárny.

II. Suity pro flétnu a basso continuo

Při volbě okruhu skladatelů bylo třeba pečlivě zvážit, které sbírky budou do výzkumu zahrnuty. Ve chvíli, kdy se flétna etablovala jakožto sólový nástroj a zvedl se tedy zájem o hudbu pro ni, zaměřili na ni svoji pozornost rovněž hudební skladatelé. Otevíralo se zde pro ně jak nové pole působnosti, tak i možnost nových oblastí prodeje tištěných sbírek. Příkladem mohou být např. některé soubory kompozic od Marina Maraise⁷⁹ či Roberta de Visée,⁸⁰ které obsahují především díla pro violu da gamba a housle, respektive pro loutnu či kytaru u Viséea. Skladby s flétnou jsou pouze doplňkem či v případě Maraise dokonce jen alternativní možností provedení houslového partu. Jde tedy především o snahu publikovaným titulem oslovit co nejširší okruh možných zájemců – zákazníků a k samotné technice hry na flétnu tyto skladby příliš neprozrazují. Viséea díla, kde je vrchní hlas označen prostým *dessus*, jsou stejně dobře proveditelná na zobcovou i příčnou flétnu.

Úplně první tištěnou sbírkou komorních skladeb, kde je mezi nástroji výslovně uvedena flétna, jsou *Pieces en Trio* Marina Maraise, které vyšly v Paříži v roce 1692. Marais uvádí, že jsou komponovány pro flétny, housle a violu da gamba, ale v nákladné rytině titulního listu jednotlivých hlasových knih hráčům předkládá bohatší spektrum nástrojů, pro něž se jeho suity hodí.⁸¹ O dva roky později následovala tria Michela de la Barra.⁸² Avšak právě suity pro sólovou flétnu a basso continuo nám mohou poskytnout nejvíce informací k rozvoji všech možností nástroje, především

⁷⁹ Marais věnoval flétně kromě trií také *Sonate a la Maresienne* ze sbírky *Gammes et Arpèges*, která mnohem lépe odpovídá provedení na nástroji smyčcovém. Její novodobou edici pro vydavatelství Schott také připravil houslista Reinhard Goebel. Je to přesně jeden z těch příkladů, kdy se flétna uvede kvůli tomu, aby se nově vytištěná sbírka lépe prodávala. Ve zmíněné sbírce je také proslulá skladba *Sonnerie de St. Geneviève* pro housle, violu da gamba a basso continuo. Viz: Marin Marais: *La Gamme et Autres Morceaux de Symphonie*, Paris 1723.

⁸⁰ Robert de Visée, který působil u dvora jako loutnista, vtělil několik suit a jedno *Tombeau* pro flétnu (resp. *dessus*) do svých sbírek pro sólovou loutnu. Hudebně i technicky se jedná o nenáročné kompozice, které stejně dobře vyhovují možnostem zobcové i příčné flétny. Blíže viz kapitola „I.2 Skladatelské osobnosti“.

⁸¹ V titulu Marais uvádí „*Pieces en Trio Pour les Flutes, Violon, et Dessus de Viole*“, ovšem na zmíněné rytině nechal zobrazit pět zobcových fléten, čtyři hoboje, dvě příčné flétny, jedny housle, violu da gamba a fagot. Jedná se tedy o nástroje, které se souhrnně označovaly jako *dessus*, a nástroje *continua* gamba a fagot.

⁸² Viz kapitola „I.2. Skladatelské osobnosti“

samozřejmě ty, které pocházejí přímo z pera hráčů, kteří hru na flétnu sami ovládali. Ostatní repertoár poskytuje informace spíše k tématu hudebních forem jako takových, zejména suity, která tehdy byla používána velmi často.⁸³

Zabýváme-li se skladbami pro dvě flétny, nebo trii, zde je zase omezením fakt, že dva nástroje využívají stejnou polohu, zatímco v případě sólové suity se basso continuo pohybuje vždy pod sólovým hlasem. Z tohoto důvodu se jako nejlepší objekt pro tento výzkum jeví být právě suity pro flétnu s continuum od hudebníků, o nichž jsme se jednotlivě zmínili v předchozím oddílu práce.

Sledované období je možné vymezit léty 1702 až 1722, neboť mezi těmito byly publikovány tisky se sólovými suitami této generace hudebníků a téměř symbolicky je rámuje díla Michela de la Barra. Vybrané sbírky, které jsou předmětem našeho zájmu, nyní uvedu v chronologickém pořadí:

1702 - *Michel de la Barre: Pieces pour la Flute traversiere*, Christoph Ballard⁸⁴ [RISM: L 16].⁸⁵

1703 - *Michel de la Barre: Pieces pour la Flute traversiere* (s opravenou datací), Christoph Ballard⁸⁶ [RISM: L 17].

1708 - *Jacques Martin Hotteterre: Pieces pour la Flute traversiere et autres instruments*, Christoph Ballard⁸⁷ [RISM: H 7442].

1710 - *Michel de la Barre: Premier Livre de Pieces*, druhé vydání, Henri Foucault⁸⁸ [RISM: L 19]; dtto, François Boivin [RISM: L 20].

1710 - *Michel de la Barre: Deuxième Livre de Pieces*, Henri Foucault⁸⁹ [RISM: L 21].

⁸³ Viz například *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 24, heslo „Suite“, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 675-676.

⁸⁴ Tisk je uložen v pařížské Bibliothèque nationale de France, département Musique, pod signaturou L-9962. V digitální podobě je přístupný na serveru < gallica.bnf.fr > [cit. k 1. 11. 2014].

⁸⁵ Ve stejné době vyšel též tisk u amsterdamského vydavatele Estienna Rogera. Protože jej Roger vydal bez souhlasu autora, což u něho nebyla nijak výjimečná praxe, není zahrnut do tohoto přehledu.

⁸⁶ Faksimile vyšlo pouze u italského vydavatelství Studio per edizioni scelte Firenze, dále jen SPES.

⁸⁷ Faksimile první edice vyšlo v kompletech u J.-M. Fuzeaua spolu s druhou edicí a u SPES, kde je kromě obou verzí *Premier Livre* otištěna také *Deuxième Livre*.

⁸⁸ Faksimile druhého vydání: J.-M. Fuzeau a Broude Brothers Limited.

- 1712** - *Anne Danican Philidor: Premier Livre de Pieces*, Henri Foucault⁹⁰ [RISM: P 1782].
- 1714** – *Anne Danican Philidor: Deuxième Livre de Pieces*, Henri Foucault⁹¹ [Conservatoire Royal de Liège: Rés. 34].
- 1715** - *Jacques Martin Hotteterre: Premier Livre de Pieces*, nouvelle edition, Henri Foucault⁹² [RISM: H 7443]; dtto, François Boivin [RISM: H 7444].
- 1715** - *Jacques Martin Hotteterre: Deuxième Livre de Pieces*, Henri Foucault⁹³ [RISM: H 7447]; dtto, François Boivin [RISM: H 7448].
- 1716** - *François Danican Philidor: Pieces pour la Flute traversiere*, Jean-Baptiste-Christophe Ballard⁹⁴ [RISM: P 1783].
- 1717** - *Pierre Danican Philidor: Premier Oeuvre*, Henri Foucault⁹⁵ [RISM: P 1961].
- 1718** - *Pierre Danican Philidor: Deuxième Oeuvre*, Henri Foucault [RISM: P 1964].
- 1718** - *Pierre Danican Philidor: Troisième Oeuvre*, Henri Foucault [RISM: P 1965].
- 1718** - *Pierre Danican Philidor: Premier Oeuvre* (kompletní edice všech třech opusových čísel), Henri Foucault⁹⁶ [RISM: P 1962].
- 1718** - *François Danican Philidor: Pieces pour la Flute traversiere, Deuxième Livre*, Jean-Baptiste-Christophe Ballard⁹⁷ [RISM: P 1784].
- 1722** - *Michel de la Barre: Huitième Livre de Pieces*, François Boivin⁹⁸ [RISM: L 34].

⁸⁹ Faksimile u vydavatelství SPES v kompletu s *Huitième Livre*, samostatně pak u Fuzeaua a Broude Brothers Limited.

⁹⁰ Faksimile: Edition Minkoff, SPES a J.-M. Fuzeau.

⁹¹ Tisk je uložen v knihovně belgické Conservatoire Royal de Liège pod signaturou Rés. 34. Odkaz na něj nacházíme například v katalogu děl Philidorů *Les Philidors. Répertoire des oeuvres*, s. 101. Zajímavé je, že sbírka není zpracována v databázi RISM a nezná ji ani Marcello Castellani. Ten v předmluvě k faksimilové edici *Premier Livre* píše, že se tato První kniha dochovala jako jediná, viz Anne Danican Philidor: *Premier Livre de Pièces*, Studio per edizioni scelte, Firenze 2003, předmluva [nestránkováno].

⁹² Faksimile: SPES - komplet Hotteterrových suit, J.-M. Fuzeau, Broude Brothers Limited, viz též poznámka k vydání z roku 1708.

⁹³ Faksimile: SPES - komplet Hotteterrových suit, Broude Brothers Limited.

⁹⁴ Faksimile: SPES, Fuzeau.

⁹⁵ Souborné faksimilové vydání všech tří sbírek: Edition Minkoff, SPES.

⁹⁶ Tisk je uložen v pařížské Bibliothèque nationale de France, département Musique, pod signaturou VM7-6403. V digitální podobě je přístupný na serveru < gallica.bnf.fr > [cit. k 1. 11. 2014].

⁹⁷ Tisk je uložen v pařížské Bibliothèque nationale de France, département Musique, pod signaturou D-11619 (2). V digitální podobě je přístupný na serveru < gallica.bnf.fr > [cit. k 1. 11. 2014].

⁹⁸ Faksimile: SPES, společná edice s *Deuxième Livre*.

Vybrané opusy jsou reprezentativním a uceleným materiálem, stojícím na samém počátku ustavení flétny jako sólového nástroje, které umožňují studium specifického repertoáru autorů a hudebníků, kteří se ve větší či menší míře věnovali hře na tento nástroj a působili v předních hudebních uskupeních při francouzské koruně. Je tak zároveň vymezen prostor, v němž byla tehdy nová hudba podrobena širší diskuzi nejen mezi laiky, ale také mezi kolegy z dvorních souborů. Zdá se, že na vydáních některých tisků se finančně podíleli samotní autoři. Jejich adresy totiž byly spolu s obchodem Foucaulta či Boivina uvedeny na titulních listech jako místo, kde je možné hudebniny zakoupit. Skladatele k tomu mohla vést jak snaha o důstojnou prezentaci svých děl, tak i podnikatelský záměr. Jedinou tiskárnou, která si díky velkorysému královskému privilegii mohla dovolit vydávat notové materiály bez další spoluúčasti, byla dílna rodiny Ballardů.⁹⁹

Následující podkapitoly jsou věnovány podrobnějšímu popisu tisku se suitami pro příčnou flétnu. Text se zaměřuje především na historické okolnosti těchto vydání, stejně jako na analýzu údajů z titulních listů, proměny v notografii, možnosti instrumentálního obsazení jednotlivých sbírek. Shrnutí těchto informací v rámci této kapitoly může též poskytnout bezprostřední možnost srovnání u jednotlivých tisků i u vybraných skladatelů této hudby.

⁹⁹ V tiskárně Christopha Ballarda vydával například Jean-Baptiste Lully své opery, což vydavateli zajistilo velký příjem. Ono královské privilegium spočívalo v tom, že Ballard získal monopol na tisk pohyblivými literami. Takový tisk byl méně nákladný, než tvorba rytin, pomocí kterých museli tisknout ostatní. Ovšem vzhledem k charakteru hudby a měnícím se potřebám notografie se časem stejně prosadily rytiny, s čímž se setkáme i u námi sledovaných suit, a sami Ballardové v 18. století upustili od používání pohyblivých liter. Novou edici Lullyho oper, která vycházela ve druhé třetině 18. století, proto najdeme již v rytých tiscích.

II.a. Přehled tisků - Michel de la Barre

Historicky první sbírku skladeb pro sólovou flétnu a basso continuo zkomponoval Michel de la Barre pod titulem „PIECES / POUR LA FLUTE / TRAVERSIERE, / AVEC LA BASSE-CONTINUE. / Par M. DE LA BARRE. / OEUVRE QUATRIÈME. / A PARIS / Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, / rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. / M. DCCII. / Avec Privilege de Sa Majesté. 100“ Dílo bylo vydáno u Christopha Ballarda¹⁰¹ v roce 1702 a de la Barre si byl dobře vědom výlučnosti publikované knihy a z toho důvodu zřejmě asi nepovažoval za nutné uvést na titulní straně, že je hudebníkem v *Académie Royale de Musique*, jak bylo tehdy zvykem. Srovnáme-li to s Marinem Maraisem, k němuž se de la Barre hlásil jako ke svému vzoru, je to nezvyklé, neboť i u tří z roku 1692 se Marais uvádí s titulem *Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy*. Tisk *Pieces pour la Flute* je proveden Ballardovými pohyblivými literami a kosočtvercový tvar not vychází z podoby semibrevis 102.

O Maraisově vzoru de la Barre píše v předmluvě v souvislosti s prezentací nástroje a jeho uvedení k dokonalosti. V závěru úvodního slova pak stojí: „Považoval jsem za nutné pro slávu flétny i mě následovat příkladu pana Maraise, který vynaložil tolik námahy a péče k dokonalosti violy, což se mu zdařilo tak šťastně.“¹⁰³ Uvádí zde dále několik poznámek k instrumentaci i provedení skladeb, což bude předmětem zájmu následujících kapitol. V jednom odstavci se také věnuje technickým aspektům hry, které jsou však formulovány poměrně obecně. Pokud by tedy chtěl interpret hrát správně podle de la Barrových představ a jeho umění nebylo již pokročilejší, bez pomoci učitele by se neobešel. Je však možné, že cílem bylo naopak právě přivábění

¹⁰⁰ Znění titulních stran je uváděno v doslovném znění.

¹⁰¹ Christoph Ballard (12. dubna 1641 – 28. května 1715), tiskař a obchodník. Pocházel z tradiční francouzské tiskařské rodiny a jeho dílna patřila mezi přední tiskárny v zemi. R. 1673 získal od krále privilegium, jímž byl jmenován „seul imprimeur de la musique du Roi“.

¹⁰² Tvar not nebyl kulatý, ale hranatý, jak tomu bylo obvyklé v menzurální notaci. Tento typ hranatých hlaviček se udržel až do počátku 18. století a kromě francouzských tisků se s ním setkáváme například také u tisků benátské provenience. Příkladem mohou být tisky sonát pro zobcovou flétnu a basso continuo Benedetta Marcella (Giuseppe Sala, 1712) či Paola Benedetta Belinzaniho (Antonio Bortoli, 1720).

¹⁰³ Michel de la Barre: *Avertissement v Pieces de la Flute* (Paris 1702) i v *Premier Livre* (Paris 1710).

případných zájemců, protože v pasáži o hraní některých vysokých tónů na flétně autor uvádí, že dosud nenalezl způsob, jak je spolehlivě popsat, nicméně zájemci se mohou pro radu kdykoliv zastavit přímo u něho. Vydání svých skladeb tedy de la Barre obratně využil k reklamě pro získání nových žáků.

Za zmínku také stojí ještě další věc, kterou autor v předmluvě uvádí. Pro vydání tisku se podle vlastních slov rozhodl z toho důvodu, že v opisech svých skladeb často nacházel mnoho chyb. Tisk byl tedy prostředkem, který měl zajistit šíření jeho skladeb v takové podobě, která skutečně odpovídala jeho představě a invenci. Sbíрка musela být velmi oblíbená, protože již následujícího roku byla u Ballarda vytištěna ve stejné podobě znovu, pouze se změněným vročením 1703.

K dalším vydavatelským počínům přistoupil de la Barre v roce 1710, tentokrát ve spolupráci s nakladatelským domem Henriho Foucaulta¹⁰⁴. Tím prvním bylo nové vydání předchozích suit „PREMIER LIVRE / DE PIECES / POUR LA FLUTE TRAVERSIERE, / AVEC LA BASSE-CONTINUE. / PAR Mr. DE LA BARRE, / Flûte de la Chambre du Roy, et de L'Accademie Royale de Musique. / Se vend broché 3.l. 10.s. / A PARIS, / CHEZ L'Auteur, rue Cocatrix, derriere la Magdeleine. / Le Sr. Foucault Marchand, rue St. Honoré, a la regle d'or. 105 / Avec Privilège du Roy. 1710.“ Přestože byl celý tisk nově proveden v rytinách, oproti Ballardovu tisku z roku 1710 tu najdeme jen velmi málo změn. Úprav doznalo samozřejmě grafické zpracování a celkový rozsah, který se oproti 80 číslovaným stranám prvního vydání snížil na pouhých 49. Použití rytých tiskových desek také umožnilo připravit nové vydání tak, aby se nemuselo obracet v jednotlivých větách, čímž se jistě v mnohém usnadnilo jejich provádění.

Nové vydání sbírky v podobě rytého tisku mělo přínos nejen v tehdejší době, ale hra z něj je příjemnější i pro dnešního interpreta, jenž se rozhodne sáhnout po faksimile. Celý zápis se tím více zpřehlednil a umožnil mnohem přesnější zaznamenání

¹⁰⁴ Henri Foucault (? - 1719?), francouzský obchodník a hudební editor.

¹⁰⁵ V některých člancích, zabývajících se pařížskými tisky z této doby, se tento vydavatel uvádí pod jménem Foucault Marchand, avšak *marchand* je pouze označení pro obchodníka. Tuto nejasnost způsobilo vyrytí slova s velkým písmenem na některých titulních stranách.

ornamentů, a to jak zaznamenaných pomocí značek, tak i těch vypsanych.¹⁰⁶ Další zlepšení spočívalo v doplnění číslovaných titulů *Suite*, zatímco v obou předchozích vydáních z let 1702 a 1703 toto formální rámování zcela chybí. Drobné úpravy najdeme kromě značených ornamentů také v číslování basu. Avšak předmluva a samotná hudba zůstaly i po změně notografie ve stejném znění, jako tomu bylo v předešlých tiscích. Kniha obsahuje celkem šest suit.

Současně de la Barre připravil k vydání své nové skladby pro flétnu s continuum. Protože vydával dvě knihy současně, opatřil z toho důvodu nové vydání tisku z roku 1703 též novým titulem *Premier Livre de Pieces*. Ve spolupráci se stejným nakladatelem i rytcem Barlionem, spolupracujícím již na přípravě *Premier Livre*, vydal „*DEUXIEME LIVRE / De Pieces Pour la Flûte Traversiere, Avec la Basse-Continuë. / DEDIEES / A MONSIEUR CHAUVET / DIRECTEUR GENERAL DU DOMAINE D'OCCIDENT. / COMPOSÉES PAR Mr. DE LA BARRE. / Flûte de la Chambre du Roy, et de l'Academie Royale de Musique. / PARTITION IN QUARTO. / SE VEND A PARIS. / CHEZ L'Autheur, Ruë Cocatrix, derriere la Magdeleine. / Foucau[l]t, Marchand, Ruë Saint Honoré, a la regle d'or. / AVEC PRIVILÉGE DU ROY. M. DCC. X.*“ Svoji druhou knihu věnoval jednomu ze svých mecenášů, kterým byl generální místodržící Francouzské západní Indie Chauvet, náležející tehdy mezi významné osobnosti království. S jeho patronátem v umění se setkáme později také v souvislosti s tvorbou Jacquese Martina Hotteterra.

Druhá kniha je zajímavá provedením notografie. Přestože jde o tisk z rytiny, stejně jako u druhého vydání *Premier Livre*, je graficky upraven ve stylu Ballardovy tiskárny. Noty jsou tedy ve tvaru semibrevis a také klíče jsou tištěny podle staršího modelu. V knize je celkem devět suit a zakončuje ji rozsáhlá chaconne.

Na obou titulech, které byly vydány v roce 1710, se de la Barre pravděpodobně nějakým způsobem sám finančně podílel, což bylo dáno již zmiňovanou nákladností rytých tisků. Napovídají tomu titulní strany tisků, kde se vždy uváděla adresa

¹⁰⁶ Někteří flétnisté preferují starší Ballardův tisk s odůvodněním, že zde Michel de la Barre provedl ozdoby s větší pečlivostí, než tomu bylo později. Nic takového se však při porovnávání obou tisků nepotvrdilo a naopak díky ryté notografii v novější edici jsou ornamenty mnohem lépe patrné. Do podoby hudby, změny značení apod. de la Barre vůbec nijak nezasáhl. O tom také v kapitole II.4.

vydavatele, u něhož je bylo možno zakoupit. S výjimkou Ballardových vydání jsou u všech zde sledovaných sbírek uvedeny také adresy skladatelů-hudebníků, kteří tedy měli část nákladu u sebe a sami jej prodávali. Jen stěží i lze představit, že by nakladatel, nesoucí veškeré náklady na vydání, přenechal část publikací autorům, protože by si tím snížil návratnost nemalé investice. Pravděpodobnějším vysvětlením by tedy mohla být buď přímá finanční účast autorů hudby, kterou by si zajistili právo na majetkový podíl, nebo jim mohla být část tisků ponechána namísto honoráře za zkomponované skladby. Kvůli chybějícím dokladům však není možné se na tyto konkrétní případy zaměřit blíže.

Posledním počinem se suitami pro flétnu, který Michel de la Barre publikoval, je „HUITIÈME LIVRE / Contenant / Deux Suites / Pour la Flûte-Traversiere / Avec la Baße. / PAR Mr. DE LA BARRE / Flûte de la Chambre du Roy. / A PARIS. / Chez le Sr. Boivin md. rue St. honoré a la regle d'or. / Avec Privilège du Roy. 1722.“ neboli Osmá kniha, obsahující Dvě suity pro flétnu s bassem continuum. Tuto útlou publikaci vydal v Paříži u nakladatele François Boivina¹⁰⁷. Jedná se o klasický rytý tisk, v němž již publikovala většina autorů od dvacátých let 18. století. Přestože je tato sbírka ze všech tří opusů nejmenší, je zajímavou ukázkou pozdější tvorby Michela de la Barra.

U François Boivina vyšlo také další vydání jeho *Premier Livre*, které nese dataci 1710. Souvisí to zajisté s Boivinovým převzetím obchodu Henriho Foucaulta v roce 1721, s nímž zřejmě získal nejen uskladněné hudebniny, ale také vyryté plotny, na nichž pak změnil pouze příslušný údaj o nakladateli. Vzhledem k nejasnostem ohledně majetkové účasti autorů hudby však nelze vyloučit ani možnost, že plotny byly uloženy u skladatele, který je mohl poskytnout k pořízení nových tisků. Se stejným případem, kdy je totožné vydání se stejným rokem publikováno u Foucaulta a Boivina, se můžeme setkat také v případě *Premier* i *Deuxième Livre de Pieces* Jacquese Martina Hotteterra, popsány v následující části.

¹⁰⁷ François Boivin (? - 25. 11. 1733) editor a vydavatel. V roce 1721 převzal Foucaultův obchod.

II.b. Přehled tisků - Jacques Martin Hotteterre

Hotteterre vydal v roce 1707 u Christopa Ballarda úspěšné pojednání *Principes de la Flute* a v následujícím roce u téhož nakladatele publikoval „PIECES / POUR LA FLUTE / TRAVERSIERE, / ET AUTRES INSTRUMENTS, / AVEC LA BASSE-CONTINUE, / Par M. HOTTETERRE-le-Romain, Flûte de la Chambre du Roy. / DEDIEES AU ROY. / LIVRE PREMIER. / OEUVRE SECOND. / A PARIS / Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, / rue S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. / M. DCC. VIII. / Avec Privilege de Sa Majesté“

Za tímto titulním listem následuje zvýrazněná Hotteterrova dedikace Ludvíkovi XIV. Z tisků, které jsou zahrnuty do tohoto výzkumu, se jedná o jediný, který vyšel s přímou podporou panovníka. Tato skutečnost musela bezesporu zvyšovat společenskou atraktivitu jak samotného titulu, tak i autora děl. Za tímto Ludvíkovým velkorysým krokem zřejmě mohl stát vévoda Filip Orleánský, jenž sám u Hotteterra studoval hru na flétnu. Jako králův synovec patřil mezi vlivné osobnosti a získáním tak velkolepé podpory mohl svému učiteli zajistit velké společenské uznání.

Zmíněné věnování nám zároveň poodhaluje fakt, že takováto věnování, citace privilegií a označení „královský tiskař“, či *Flûte de la Chambre du Roy* atd. rozhodně nebyly jen formálními doplňky. Umění a věda měly Ludvíkovou zásluhou ve Francii zcela mimořádné podmínky pro působení. Díky jeho péči vznikla řada institucí, kde byli umělci i vědci zajištěni stálou rentou, a s takovým místem byla nezřídka spojena také možnost bydlení. Zcela ojedinělým krokem pak bylo předání celého královského paláce v Louvru jako sídla Francouzské akademie a dalších institucí. Mezi nimi zde sídlila již zmíněná královská opera - *Académie Royale de Musique*.

Samotnému vévodovi Orleánskému později Hotteterre věnoval sbírku šesti triových sonát op. 3, vydanou v roce 1712.¹⁰⁸ S dedikacemi se ještě později setkáme také v kapitole II.3, protože právě v *Premier Livre* skladatel pojmenoval některé části suit podle osob, pohybujících se u královského dvora, u nichž se zřejmě těšil přízni.

¹⁰⁸ Na titulní straně je dedikace uvedena v této podobě: *Sonates en Trio ... Dediées a Son Alteße Royale Monseigneur le Duc d'Orleans*. Viz: Jacques Martin Hotteterre: *Pieces en Trio pour les Flûtes traversieres, Flûtes a bec, Violons, Hautbois etc.*, Studio per edizioni scelte, Firenze 2007.



Rondeau z třetí suity (Jacques Martin Hotteterre: *Pieces de la Flute*)¹⁰⁹

Tisk Chistopha Ballarda z roku 1708.

Premier Livre také obsahuje důležitou skladatelovu předmluvu, v níž se Hotteterre zabývá jak instrumentačními možnostmi při provádění předkládaných suit, tak i podobou a způsobem hry jednotlivých ornamentů. Po stránce interpretační v ní tedy navazuje přesně na místo, kde ukončil svůj výklad v *Principes de la Flute Traversiere*, aby hráče vybavil ještě dalšími nezbytnými vědomostmi, kteří tak mohli skladby hrát s „odpovídajícím vkusem“¹¹⁰. Tato návaznost, spolu s významem zmiňovaného traktátu, je dokladem jeho koncepčního pedagogického myšlení.

Zajímavý je pohled do notografie. Téměř celá kniha je tištěna Ballardovými pohyblivými literami s výjimkou závěrečných *Echos* pro sólovou flétnu na posledních dvou stranách, které jsou ryté a s kulatými hlavičkami not. Důvodem by mohl být fakt, že sólová skladba byla zařazena až později, kdy již byla připravena sazba všech předchozích suit.

V roce 1715 přistoupil k novému vydání těchto suit, tentokrát ve spolupráci s Foucaultovým vydavatelským domem: „PREMIER LIVRE / DE PIECES / Pour la Flûte-traversiere, et autres Instruments, / Avec la Baße. / DEDIÉES AU ROY. / Par Mr. Hotteterre le Romain. / Flûte de la Chambre du Roy. / OEUVRE SECOND. NOUVELLE EDITION / Gravée sur l’Imprimé, et augmentée de plusieurs agréments, et d’une demonstration / de la maniere qu’ils se doivent faire; Ensemble une Baße

¹⁰⁹ Jacques Martin Hotteterre: *Pieces pour la Flute Traversiere*, Christoph Ballard, Paříž 1708, s. 36.

¹¹⁰ Jacques Martin Hotteterre: *Avertissement* v *Pieces de la Flute* (Paris 1708) i v *Premier Livre* (Paris 1715).

adjoûtée aux Pieces a deux / Flutes pages 38. et 40. / Se Vend a Paris. / CHEZ L'Auteur, rue Dauphine au coin de la rue contr'escarpe chez Mr. le Commissaire Chaud. / Le Sieur Foucault Marchand rue Saint Honoré a l'enseigne de la regle d'or. / Avec Privilége du Roy 1715“.

Přestože byl v té době Ludvík XIV. již po smrti a za malého Ludvíka XV. království řídil jako regent vévoda Filip Orleánský, již zmiňovaný jako Hotteterrovův žák a podporovatel, nic z dedikací nebylo vypuštěno a celé věnování bylo nově vyryto. Podobně, jako tomu bylo již u dvou knih suit Michela de la Barra, i zde se na nákladech zřejmě podílel sám autor.

Hotteterre se sice zdržel nějakých výrazných zásahů do hudební struktury, ale zpřesnil zápis po stránce interpretační. V samotné předmluvě upravil pouze pár interpunkčních drobností, avšak doplnil ji na konci notovanou tabulkou ozdob, která velice názorně zpodobňuje způsob, jakým se jednotlivé značky mají provádět.



Rondeau z třetí suit (Jacques Martin Hotteterre: *Premier Livre de Pieces*)¹¹¹

Tisk Henriho Foucaulta z roku 1715.

Ve vlastních suitách pak provedl několik úprav. První souvisela s přechodem od pohyblivých liter k rytému tisku, což opět umožnilo grafické zarovnání tanců na stránky tak, aby se nemusely otáčet uprostřed hraní, a přesnější a přehlednější zaznamenání ozdob a drobnějších rytmických útvarů. Oproti předchozímu vydání také vizuálně zcela osamostatnil pátou suitu, která je pouze čtyřvětá a v první edici byla graficky spojena s předchozí suitou. Nejvýznamnější změnou je doplnění partu

¹¹¹ Jacques Martin Hotteterre: *Premier Livre de Pieces*, Henri Foucault, Paříž 1715, s. 16.

číslovaného basu k původně dvouhlasé skladbě *Pieces a deux Flûtes*, nyní s dodatkem *Avec une Basse adjoutée dans cette edition* (tedy s basovým hlasem v této edici)¹¹². Hotteterre také provedl drobné korekce v číslování basu u všech suit.

Při předchozím vydání bylo pozoruhodné, že závěrečné sólové *Echos* bylo publikováno v modernější ryté notaci. Zde však byly nově vyryty s hlavičkami not ve tvaru semibrevis, který se používal v Ballardově tiskárně.

Stejně jako tomu bylo již v případě Michela de la Barra, také Hotteterre vydal při příležitosti nové edice svojí první knihy nový soubor suit, kterým byla „DEUXIÈME LIVRE / de Pieces / POUR LA FLÛTE-TRAVERSIERE / Et autres Instrument, / Avec la Basse. / PAR Mr. HOTTETERRE Le Romain / Flûte de la Chambre du Roy. / OEUVRE V. / SE VEND A PARIS / Chez L'Auther, rue Dauphiné, au coin de la rue contrescarpe. / Le Sr. Foucault marchand, rue St. Honoré a la regle d'or. / M.DCC.XV.“ Tato kniha sestává z čtveřice suit. V některých tancích se již více přibližuje italskému stylu a kromě netanečních *Preludes* tu najdeme také části *Caprice*, či dvě *Grave*.

Kromě těchto dvou knih Hotteterre publikoval dvě sbírky italských sonát v transkripci pro dvě flétny, tři suity pro dvě flétny, sbírku *Airs et Brunettes* a další díla, ovšem v žádném se již nevyskytovaly suity pro flétnu s continuum. Hotteterrovy skladby patří po stránce hudební kvality k tomu nejlepšímu z francouzské flétnové literatury první třetiny 18. století, což dokládá především trvalý zájem ze strany hráčů na kopie dobových dechových nástrojů. To dokazují i opakovaná vydání faksimilových tisků i moderních prepisů, včetně transkripcí, u mnoha hudebních vydavatelů.¹¹³

¹¹² Tuto poznámku Hotteterre uvádí jak na titulním listu *Premier Livre*, tak i na začátku samotné skladby, viz: Jacques Martin Hotteterre: *Premier Livre de Pieces*, Henri Foucault, Paris 1715, titulní list + tamtéž s. 38.

¹¹³ V roce 2007 vyšla u italského nakladatelství Studio per edizioni scelte čtvrtá edice kompletního vydání *Premier et Deuxième Livre de Pieces*, a také další díla zde vycházejí v opakovaných edicích i přesto, že jsou v nabídkách jiných vydavatelů.

II.c. Přehled tisků - Anne Danican Philidor

Anne Danican Philidor se kromě hry na nástroje věnoval především organizaci koncertních cyklů a hudebního života vůbec, takže vlastní publikační činnost nebyla úplně v popředí jeho zájmu. V roce 1712 tiskem vydal první knihu skladeb pro flétnu a basso continuo „I.er. LIVRE / DE PIECES / Pour la / FLUTE TRAVERSIERE, FLUTE / A BEC, VIOLONS ET HAUT-BOIS / Avec la Baſſe continuë. / composé / PAR Mr. PHILIDOR FILS AÎNÉ. / Ordinaire de la Musique du Roi. / Gravé par Cl. ROUSSEL 1712. / SE VEND A PARIS / Chez FOUCAU[L]T, ruë St. Honoré a la Règle d'Or. / ROUSSEL, Graveur Rüe St. Iacques devant la ruë du Plâtre. / Et Chez l'AUTEUR a Versailles devant la Paroisse. / Avec Privilège du Roi. 1712.“

Ze všech tisků, které jsou do této práce zahrnuty, má tento Philidorův nejnákladněji provedenou titulní stranu. Dosud bylo jméno tiskaře uvedeno jen u dvou de la Barrových tisků z roku 1710¹¹⁴, a to vždy dole v rohu zcela stranou ostatního textu, ale zde jej nacházíme na čestném místě hned pod jménem samotného skladatele. Rytce Claude Roussel¹¹⁵ celý text vložil do bohatě dekorovaného rámu s floristickými motivy listů a květin. Zvláštní však je, že se spolu s Philidorem a vydavatelem Foucaultem pravděpodobně podílel také na nákladech vydání, protože je znovu uveden mezi nimi v místě, kde se uvádějí adresy, na nichž je možno tisk zakoupit. K tomu mohlo dojít patrně ze dvou důvodů. Již jsme zmínili finanční nákladnost při vydávání rytých tisků, a aby Roussel mohl titulní list takto nákladně vybavit a tím také prezentovat svoje rytecké umění, mohl přistoupit na to, že část svého honoráře dostane v podobě výtisků k prodeji. Vzhledem k celkovému poklesu podpory vědy a umění ze strany královské komory, způsobenému značným odčerpáváním státních prostředků probíhající válkou o španělské dědictví, tuto možnost nelze vyloučit. Je však také možné, že sám Roussel vydání aktivně podpořil. Jeho rodina totiž patřila mezi významné rytecké dílny, a pokud by se Philidorem dobře znali, mohl mu takto přátelsky vyjít vstříc.

¹¹⁴ Titulní strany *Premier Livre de Pieces* (Paris 1710) a *Deuxième Livre de Pieces* (taktéž Paris 1710).

¹¹⁵ Claude Roussel (* asi 1655, † po r. 1720) byl významným pařížským rytcem a mimo jiné se věnoval také mapám.

S výjimkou výtahu z královského privilegia k vydání Philidor nedoprovodil svoje skladby žádným komentářem. Kniha obsahuje tři neoznačené suity a jednu sonátu, která je zkomponována přímo pro zobcovou flétnu. Tato sbírka je tak jediným souborem, v němž je nějaká skladba výslovně určena jinému nástroji, než je flétna příčná.

O pouhé dva roky později byla vydána druhá kniha: „II.e LIVRE / DE PIECES / Pour la / FLUTE TRAVERSIERE, FLUTE / A BEC, VIOLONS ET HAUT-BOIS / Avec la Baŕe continuë. / composé / PAR MR. PHILIDOR FILS AÎNÉ. / Ordinaire de la Musique du Roi. / Gravé par Cl. ROUSSEL 1714 / SE VEND À PARIS / Chez FOUCAU[L]T, ruë St. Honoré à la Regle d'Or. / LE NOBLE, Hau[t]bois du Roi devant la Comédie chez un Epicier / Et Chez l'AUTEUR, à Versailles devant la Paroisse. / Avec Privilège du Roi . 1714“. Text je vsazen do stejného ozdobného rámu, jako předchozí kniha, a dílo je ryté opět Claudem Rousselem. Obsahuje tentokrát šest suit, které opět nejsou nijak označeny či číslovány, a stejně tak je výňatek z královského privilegia jediným textem tohoto tisku.

Obměny doznal seznam adres, na nichž bylo možné sbírku zakoupit. Stále jsou zde zastoupeni jak Henri Foucault, tak i autor Anne Danican Philidor, avšak rytce Clauda Roussela zde nahradil Jean Louis Schwartzenberg, známý (a zde také uvedený) pod jménem Le Noble, jenž působil jako královský hoboista a s rodinou Philidorů byl v příbuzenském vztahu.¹¹⁶ Jediný dnes známý výtisk této sbírky je uložen v knihovně Královské konzervatoře v belgickém Liège.¹¹⁷

¹¹⁶ Marcelle Benoit: *Versailles et les Musiciens du Roi*, Université de Paris-Sorbonne, Éditions A. Et J. Picard, Paris 1971, s. 210 a 278.

¹¹⁷ Blíže viz přehled tisků.

II.d. Přehled tisků – Pierre Danican Philidor

Ve velmi krátkém časovém sledu publikoval všechny tři svoje opusy bratranec Anne Danicana, Pierre Danican Philidor. Jeho *Premier Oeuvre* vyšel u Foucaulta v roce 1717: „PREMIER OEUVRE / Contenant III. Suites a II. Flûtes Traversieres Seules / Avec III. autres Suites / Dessus et Basse, / Pour les Hautbois, Flûtes, Violons, etc. / PAR Mr. P. PHILIDOR / Hautbois et Flûte Ordinaire de la Chapelle et Chambre du Roy. / PREMIERE EDITION. / Se Vend a Paris / Chez L'Auteur rüe betizy Chez un perruquier atentant les trois Roys. / Le Sr. Foucault Marchand rüe St. Honoré a la regle d'or. / Et a la Porte de l'Academie Royale de Musique. / Avec Privilège du Roy. 1717.“ Jak napovídá již samotný text titulu, polovinu ze šestice suit tvořily skladby pro dvě flétny. Druhá polovina pak byla určena pro *Dessus* a basso continuo. Všechny náležitosti kolem tisku jsou takové, jak jsme se s nimi setkali již na příkladech předcházejících publikací, vydaných u Foucaulta.

Zajímavý je pohled do titulu úvodního dedikačního listu, připojeného hned za titulní stranou. *Premier Oeuvre* je totiž věnovaný „a monseigneur l'Abbé de Breteüil“. Tím mohl být myšlen jedině Charles-Louis-Auguste Le Tonnelier de Breteuil (1687-1732), který v letech 1716 až 1732 působil jako kapelník v královské kapli ve Versailles.¹¹⁸ Věnování může být výrazem jak díky za finanční podporu¹¹⁹, tak i vyjádřením hlubšího přátelství mezi oběma hudebníky, kteří byli přibližně stejně staří a v prostředí královského dvora se museli často stýkat.

Mimo tohoto věnování a výňatku z privilegia nebyl vytištěn žádný doprovodný text k interpretaci suit, stejně jako u Anne Danicana Philidora. Zmiňované privilegium je jediným textem také u dalších dvou knih, které vyšly hned v následujícím roce: „DEUXIÉME OEUVRE / Contenant II. Suites a 2. Flûtes-Travers.^{res} Seules / Avec II. autres Suites Deß. et Baße, / Pour les Hautbois, Flûtes, Violons etc. / PAR Mr. P. PHILIDOR / Hautbois, et Flûte Ordinaire de la Chapelle, et Chambre du Roy. / SE VEND A PARIS. / Chez L'Auteur, rue betizy chez un Perruquier atentant les trois

¹¹⁸ Viz internetová encyklopedie Francouzské národní knihovny < data.bnf,fr > [cit. k 1. 11. 2014].

¹¹⁹ Breteuil pocházel z rodiny s velmi dobrým společenským postavením, například Louis-Nicolas Le Tonnelier de Breteuil (1648-1728) působil ve službách Ludvíka XIV. jako významný diplomat.

Roys. / Le Sr. Foucault Marchand, rue Saint Honoré a la regle d'or. / Et a la porte de l'Academie Royale de Musique. / Avec Privilége du Roy. 1718.“

Tuto druhou knihu Philidor ponechal kratší o dvě suity, po jedné pro dvě flétny i sólový nástroj s basem. Ty však, spolu s jednou skladbou sólovou, vyšly vzápětí ve stejném roce 1718 jako „TROISIÈME OEUVRE / Contenant une Suite a deux Flûtes-Traversiere seules, / Et une autre Suite / Dessus et Basse, Pour les Hautbois, Flûtes, Violons etc. / Avec une Reduction de la Chasse. / PAR Mr. PHILIDOR /...120“.

Všechny tři opusy, ačkoli jsou rozděleny do třech knih, tvoří jeden celek, neboť kromě shodné grafické úpravy jimi prostupuje jak jednotné číslování všech suit, tak i číselné označení stránek. Později v roce 1718 pak navíc Foucault publikoval v druhé edici kompletní vydání všech těchto sbírek pod titulem „PREMIER OEUVRE / Contenant VI. Suites a 2. Flûtes-Traversieres seule / Avec VI. Autres Suites / Dessus et Basse / Pour les Hautbois, Flûtes, Violons, etc. / ...¹²¹ 1718 / Avec Privilége du Roy.“ Titulní strana byla nově vyryta, což kromě určitých odlišností prozrazuje i odlišné provedení některých písmen. Obě verze, tedy třísvazkové vydání i posledně zmiňovaná kompletní edice, obsahují dvanáct suit, z toho šest pro dvě flétny bez doprovodu, šest pro *Dessus* a číslovaný bas a v samotném závěru pak ještě sólovou *La Chasse*, pravděpodobně pro hoboje, k níž Philidor připojuje kratičkou poznámku, jak ji hrát také na fagot.

¹²⁰ Závěr je shodný s titulní stranou *Deuxième Oeuvre*.

¹²¹ Následující text je shodný jako u *Premier Oeuvre* z roku 1717 až po uvedení obchodních míst.

II.e. Přehled tisků - François Danican Philidor

François Philidor vydal tiskem dvě sbírky s kompozicemi pro flétnu a basso continuo. První kniha vyšla v roce 1716 u Jeana-Baptiste-Christopha Ballarda, který firmu převzal po svém otci Christophovi. V titulním listu stojí: „PIECES / POUR / LA FLUTE / TRAVERSIERE, / QUI PEUVENT AUSSI SE JOUER / SUR LE VIOLON; / Par M. FRANÇOIS PHILIDOR, Ordinaire de la Musique du Roy. / DE L'IMPRIMERIE / De J-B-CHRISTOPHE BALLARD, Seul Imprimeur du Roy pour la Musique, / a Paris, rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. / M. DCC XVI. / Avec Privilege de Sa Majesté.“ Tisk je proveden pohyblivými literami, typickými pro tiskárnu rodiny Ballardových. Philidor však ve svých suitách nemá náročné ornamenty, které by byly v daném tisku nepřehledné. Celé *Pieces pour la Flute* obsahují kromě čtyř suit krátký extrakt z privilegia, obsah a také výtah z katalogu *Memoire des Symphonies pour les Violons, Flutes, et Haut-Bois*. Ten poskytuje jedinečný vhled do obchodní nabídky Ballardova vydavatelství pro tyto nástroje v roce 1716, kdy vyšla tato kniha.

Druhá sbírka byla vydána roku 1718, tedy následující rok po skladatelově smrti: „PIECES / POUR / LA FLUTE / TRAVERSIERE, / ET POUR LE VIOLON; / Par feu M. PHILIDOR, Ordinaire de la Musique du Roy. / LIVRE DEUXIÉME. / DE L'IMPRIMERIE / De J-B-CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, / à Paris, rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. / M. DCC XVIII. / AVEC PRIVILEGE DU ROY.“ Typově je *Deuxième Livre* zcela shodná s vydáním z roku 1716. Ballardův tisk je opět proveden pohyblivými literami a celková grafická úprava je totožná. Shodný je také počet suit, neboť jsou zde zapsány čtyři cykly.

II.1. Formální struktura

Pokud se zabýváme formální strukturou suit v těchto sbírkách, naskytne se nám poměrně rozmanitý materiál. V této kapitole se pokusíme přehledně shrnout a alespoň základním způsobem porovnat jejich podobu z hlediska uspořádání vět. V druhé polovině 17. století představovala francouzská suita poměrně volný soubor vět, který sestával z úvodní *ouverture* či *preludia*, za nimiž následovaly další části, jež vycházely zpravidla z tanečních předloh. Běžně byly za ouverturou řazeny *allemande*, *courante* a *sarabande* a následně další tance; jako poslední byla obvykle *gigue*, *chaconne* či *passacaille*. Jednotícím prvkem byla dur-mollová tónina a střídání vět většinou drželo schéma střídání sudého a lichého taktu. Nalezneme zde i práci s tempovým kontrastem, který však nebyl pravidlem. Mimořádné nebylo ani uvedení dvou vět stejného typu, které poskytovaly interpretům možnost výběru, jak to nacházíme například ve sbírce Marina Maraise *Pieces en Trio*.¹²² Tradiční modely však od přelomu století začala ovlivňovat taktéž italská hudba.¹²³ Suity pro flétnu a basso continuo z let 1702-1722 představují tradiční formu francouzského suitového cyklu na přelomu 17. a 18. století, ovšem je zde i několik výjimek, o nichž bude v následujícím textu rovněž pojednáno. K lepší možnosti srovnání formální struktury nám zde poslouží tabulky, přehledně zobrazující strukturu suit v jednotlivých tištěných sbírkách. Podkladem pro ně sloužila poslední vydání, která vznikala a byla korigována pod dohledem samotných skladatelů.

První kniha suit Michela de la Barra, publikovaná poprvé v roce 1702, po formální stránce zcela vychází z tradice francouzské hudby v druhé polovině 17. století. Jednotlivé suity se skládají z většího počtu částí, v tomto případě mezi šesti až deseti. Na začátku každé z nich stojí netaneční *Prélude*, které v komorní hudbě plní v podstatě úlohu ouvertury, která je typičtější pro skladby s větším instrumentálním obsazením. Největší počet částí představují stylizace tanců francouzské taneční školy *la belle danse*, mezi nimiž jsou však zařazeny i věty netanečního charakteru. Takových vět, jež

¹²² Marin Marais: *Pieces en Trio pour les Flutes, Violons et Dessus de Viole*, Studio per edizioni scelte, Firenze 2007. (faksimile vydání z roku 1692).

¹²³ O formě francouzské suity podrobněji viz například: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 24, heslo „Suite“, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 675-676.

přímo nevycházejí z tanců, zde můžeme vedle již zmíněného *Prélude*, nalézt několik. Kromě často používaného *Rondeau* jsou to také žánrové kusy typu *caprice* (Suite č. 3), *Le Badin* (Suite č. 1) nebo *La Volage* (Suite č. 4). Ke gavotě v druhé suitě je připojen ještě příslušný *Double*, což znamená dvojitý či podvojný, a jedná se o tanec stejného charakteru, jako byl předcházející.¹²⁴

Michel de la Barre: [Premier Livre de] Pieces de la Flute, 1702 a 1703;
sestaveno dle 2. edice: Premier Livre, 1710:

Suite č. 1 D dur	Suite č. 2 G dur	Suite č. 3 e moll	Suite č. 4 g moll	Suite č. 5 d moll
Prelude	Prelude	Prelude	Prelude	Prelude
Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande
<i>Le badin</i>	Gigue	Caprice	<i>La volage</i>	Rondeau
[Rondeau]	Sarabande	Gavotte	Rondeau	Allemande
Gavotte	Allemande	Rondeau	Allemande	Gavotte
[Gigue]	Rondeau	Rondeau	Gigue	Rondeau
Allemande	Gavotte	Allemande	Allemande	
Gigue	Double	[Rondeau]	Gavotte	
	Rondeau	[Rondeau/Bourée]		
	Gigue			

Není zde výjimkou opakování vět stejného názvu. V hudební praxi to znamenalo, že zpravidla nebyly prováděny všechny zapsané části, ale interpret si z nich sám vybral a vytvořil si tak „svoji“ suitu. Roli jistě hrálo prostředí, účel hudebního vystoupení a tím pádem i délka skladeb. Z tohoto důvodu jsou suity sestaveny pouze jako sled různých částí bez hlubšího kompozičního či tématického provázání i bez zvláštního hlediska k rozmanitosti temp.¹²⁵ Několik hledisek k výběru a k vnitřnímu

¹²⁴ Tyto *double* tvoří vždy druhou část předcházejícího tance, který je tedy hlavním, a není je možné považovat za zcela samostatnou větu. Asi nejlepším příkladem této provázanosti je *double couranty* v programní Suitě č. 3 v *Premier Livre* Jacquese Martina Hotteterra jedinou částí, která nemá nehudební název.

¹²⁵ Marcello Castellani k takovému typu suitu uvádí: „Každá ze suit postrádá organickou strukturu se závaznými vztahy mezi jednotlivými kusy [...], pouze tonalita je jediným faktorem, který vše propojuje, zatímco prvky, které konstruktivně spojují jednu *suitu* s druhou, jsou úvodní *preludium* a někdy závěrečná *chaconne* nebo *passacaglia*“. Viz Castellaniho předmluva k edici Marin Marais: *Pieces en Trio pour les Flutes, Violons et Dessus de Viole*, Studio per edizioni scelte, Firenze 2005.

řazení zde však přesto najít můžeme. Je to jednak tóninová spřízněnost zde seskupených vět, na kterou upozorňuje také Castellani.¹²⁶ S určitou volností bylo též dodržováno střídání vět v sudém a lichém metru.¹²⁷ Nutno podotknout, že zrovna v této sbírce je s ohledem na volnost uspořádání a uspořádání alternativních tanců řada výjimek, které lze však řešit jejich přeskupením. Úplně první tištěnou sbírkou, určenou také dechovým nástrojům, v níž se tento princip volného uspořádání suity uplatňuje, jsou již zmiňované *Pieces en Trio* Marina Maraise z počátku devadesátých let 17. století.

Odlišný přístup de la Barre uplatnil v *Deuxième Livre de Pieces* z roku 1710. Ta sestává z vysokého počtu devíti suit, které však obsahují jen mezi třemi až pěti větami a jsou tedy mnohem kratší, než tomu bylo u opusu předešlého. Prvních osm suit vykazuje shodné formální znaky. De la Barre je začíná vždy allemandou, která ve francouzské hudbě může nahrazovat *prélude*, je-li na začátku, a v tom případě někdy bývá její tempo o něco volnější, než je tomu u tanečních stylizací.

Ačkoliv již v *Premier Livre* se de la Barre přidržel formálních zvyklostí v řazení taneční suity poměrně dosti volně, v tomto případě je již v podstatě opouští. Kromě úvodní allemandy jsou další části především *gigue*, stojící na konci většiny suit, sarabanda a z netanečních vět opět *rondeau*, v jednom případě se setkáme dokonce s *air* (Suite č. 6). Netradiční zajímavostí je zpracování italské siciliany (Suite č. 5). Obě gavoty (Suity č. 5 a 6) tvoří dvojice s *double*.

Michel de la Barre: Deuxième Livre, 1710:

Suite č. 1 C dur	Suite č. 2 c moll	Suite č. 3 e moll	Suite č. 4 G dur	Suite č. 5 B dur	Suite č. 6 h moll	Suite č. 7 A dur	Suite č. 8 e moll	Suite č. 9 G dur
Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Sonate
Sarabande	Rondeau	Rondeau	Allemande	La Ciciliene	Air	Allemande	Rondeau	<i>Vivement</i>
Rondeau	Rondeau	Sarabande	Rondeau	Gavotte	Gavotte	Rondeau	Gigue	[bez názvu]
Gigue	Gigue	Gigue	Rondeau	Double	Double	Rondeau		Chaconne

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ V praxi bylo toto „pravidlo“ dodržováno s mnoha výjimkami a to zejména do počátku 18. století. Tyto výjimky souvisely jednak s formální volností suity jako takové, v některých případech pak s již zmíněnou variabilitou, kdy byly za sebou zařazeny dvě žánrově stejné větý k výběru. Příklad viz: Marin Marais: *Pieces en Trio pour les Flutes, Violons et Dessus de Viole*, Studio per edizioni scelte, Firenze 2005.

			Rondeau	Gigue	Gigue			
--	--	--	---------	-------	-------	--	--	--

Zcela odlišný a netradiční typ představuje poslední Suite č. 9. První částí je *Sonate*, hudebním charakterem odpovídající úvodním preludiím. Tento název by mohl napovídat, že odklon od tradiční podoby suity byl způsoben vlivem italské hudby. Po této první větě následuje *vivement*, jež by pro svou technickou náročnost mohlo být volnějším typem gigy, a neoznačená věta, připomínající svou rytmickou strukturou s tečkovanými rytmy volné *gravement*, jakým běžně začíná *ouverture*. Jedinou skutečnou stylizací taneční formy je rozsáhlá, téměř pětiminutová *Chaconne* se středním mollovým dílem, která symbolicky uzavírá celou sbírku. Tradiční forma suity je zde tedy nahrazena útvarem, který se již více blíží italské sonátě, s níž má společný počet vět, který byl u tradiční francouzské suity vyšší, a důsledný tempový kontrast mezi větami. Tento odklon od původní formy se projevuje rovněž v poslední tištěné sbírce Michela de la Barra pro sólovou příčnou flétnu, která byla vydána v roce 1722.

Huitième Livre je ze všech tisků nejkratší, neboť obsahuje pouze dvě suity. Ty nesou číslo 12 a 13, protože tato sbírka nemá vlastní číslování a navazuje na předchozí opus s jiným obsazením. Jak jsem již zmínil v předešlém odstavci, de la Barre zde s formou suity pracuje velmi volně. Je zde sice také většina „tanečních“ vět, ty v případě první suity jsou seřazeny proti ustáleným pravidlům. Suita č. 12 se skládá z úvodní fantasie, dvou menuetů, gavoty a couranty. Pořadí tanců je tedy v podstatě obráceno, neboť *courante* bývá v začátku suity po *allemande* a *menuet* naopak v druhé polovině. Velmi nezvyklá struktura tak připomíná zmiňovanou poslední suitu z *Deuxième Livre*. O poznání tradičnější model představuje Suita č. 13, kde části následují v pořadí *allemande*, *courante*, dva pochody a *petite passacaille*.

Michel de la Barre: Huitième Livre, 1722:

Suite č. 12 e moll	Suite č. 13 D dur
Fantaisie	Allemande
Menuet	Courante
2. Menuet	Marche de Trompette
Gavotte	2. Marche
Courante	Petite Passacaille

Zcela odlišný přístup naopak ve svých dílech reprezentuje Jacques Martin Hotteterre „Le Romain“ a již v *Premier Livre* z roku 1708 jsou jeho suity koncipovány jako kompozičně uzavřené cykly. Jejich uspořádání ctí zvyklosti v řazení francouzských suit, v podstatě však již nenabízí prostor pro vlastní výběr interpretů. Struktura neobsahuje dvakrát tutéž větu, pokud se nejedná o double, a části jsou sestaveny tak, že dohromady tvoří kompozičně promyšlený dramaturgický celek po stránce tempové, metrické i charakterové. To vše samozřejmě v jemnějších intencích francouzské barokní hudby závěru období *Le Grand Siècle*. Suity mají sedm až osm částí, s výjimkou poslední páté suity, která má pouze čtyři věty. V prvním vydání byla tato suita graficky přiřčena k předchozí, ačkoliv se evidentně jedná o nový cyklus, a teprve při rytí nové edice o sedm let později dostala také zcela samostatný titul. I přesto však nejde zcela vyloučit vliv tradiční suity a tedy i možnost, že tyto věty mohly být zařazeny do Suity č. 4.

Všechny suity zahajuje buď netaneční *prélude*, nebo *allemande* (suity č. 3 a 5). V případě první suity má však *prélude* formu pětidílné francouzské ouvertury.¹²⁸ Zajímavostí je *double couranty*, objevující se ve třetí suitě, jenž v literatuře pro dechové nástroje není příliš běžný. Ne zcela tradiční v tomto repertoáru je také vesnický *branle* (Suita č. 4), který má pravděpodobně i tematický význam, čemuž se budeme věnovat v kapitole, analyzující nehudební názvy.¹²⁹

¹²⁸ Francouzská *ouverture* je zpravidla tvořena dvěma volnými díly se shodným hudebním materiálem, mezi nimiž je vložen rychlejší střední díl, který má často imitační či fugový charakter. Druhý a třetí díl se potom s pomocí repetice opakují, čímž vzniká pětidílná forma.

¹²⁹ Viz kapitola „Tematický obsah“.

Jacques Martin Hotteterre: [Premier Livre de] Pieces de la Flute, 1708; 2. ed.: Premier Livre 1715:

Suite č. 1 D dur	Suite č. 2 G dur	Suite č. 3 G dur	Suite č. 4 e moll	Suite č. 5 e moll
Prelude	Prelude	Allemande	Prelude	Allemande
Allemande	Allemande	Sarabande	Allemande	<i>La Messinoise</i>
Rondeau	Sarabande	Courante	Sarabande	Rondeau ¹³⁰
Sarabande	Petite Air tendre	Double	Gavotte	Gigue
Gavotte	Gavotte en Rondeau	Rondeau	Branle de vilage	
Menuet	2. Gavotte	Menuet	Menuet	
2. Menuet	Rondeau	Gigue	2. Menuet	
Gigue				

Stejně kompaktním způsobem jsou koncipována díla v *Deuxième Livre*, kterou Hotteterre publikoval v roce 1715. Sestává ze čtyř suit, které jsou však v tomto případě komponovány podle dvou vzorů. První dvě suity jsou hudebně poměrně závažné a rozsáhlé cykly v mollových tóninách. Počet vět dosahuje devíti, respektive osmi. Jako první je vždy *prélude*, které je však v případě druhé věty dvoudílné s volným úvodem (*lentement*), po němž následuje rychlejší část (*vivement*). Ve Suitě č. 1 jsou patrné také vlivy z Hotteterrova pobytu v Itálii a rostoucího zájmu o italskou hudbu ve Francii. Konkrétně se jedná o druhou větu *caprice* a o *sicilienne*, která však mezi francouzskými tanci zdomácněla.

¹³⁰ V prvním vydání 1708 je *Rondeau* závěrečnou větou a *Gigue* je tedy jako třetí. V tabulce uvádím skladatelem upravené uspořádání z pozdější edice 1715.

Jacques Martin Hotteterre: Deuxième Livre, 1715:

Suite č. 1 g moll	Suite č. 2 c moll	Suite č. 3 (Sonate) D dur	Suite č. 4 (Sonate) h moll
Prelude	Prelude	Prelude	Prelude
Caprice	Allemande	Allemande	Allemande
Allemande	Sarabande	Courante	Courante
Sarabande	1. Menuet	Grave	Rondeau
1. Menuet	2. Menuet	Gigue	Grave
2. Menuet	Gavotte		Gigue
Sicilienne	Rondeau		
Gavotte	Gigue		
Gigue			

Druhá dvojice suit je o kratší, než předešlé, a tvoří ji pět částí v případě Suity č. 3, šest potom v poslední suitě. Pod názvem *Suite* je v obou případech uvedeno ještě *Sonate*. Tím Hotteterre zřejmě odkazuje na inspiraci italským stylem, což by mohlo též vysvětlovat jejich odlišnou formu. Tomu by mohla nasvědčovat přítomnost dvou *grave*, neboť pro tento repertoár by bylo typičtější spíše francouzské označení *gravement*, a také jejich kratší struktura. Hotteterre se o italskou hudbu zajímal i po svém návratu z Itálie, o čemž svědčí i dva tisky sonát Roberta Valentina a Francesca Torelia, které upravil pro dvě flétny a vydal u Boivina v letech 1721 a 1723.¹³¹ Ke stejnému názoru na ovlivnění italskou hudbou v těchto Hotteterrových suitách dochází rovněž italský muzikolog Marcello Castellani, který se jimi zabýval v předmluvě k faksimilovému vydání obou knih.¹³² Dochází však k němu spíše na základě znaků přímo v některých větách a o některých prvcích v *Deuxième Livre* hovoří jako o počtě Corellimu.¹³³ Přímý vliv Corelliho a jeho kompozic, byť jej můžeme předpokládat, však doložit nelze. Upozorňuje však rovněž na manýry-figury, které byly v tehdejší francouzské hudbě

¹³¹ V hesle „Jacques Martin Hotteterre“ v *The New Grove Dictionary* je také uvedeno, že Hotteterre měl v knihovně italské kompozice; viz: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 11, heslo „Jacques(-Martin) Hotteterre (ii)“, Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 753 a 756.

¹³² Viz předmluva Marcella Castellaniho k vydání Hotteterrových suit; Jacques Martin Hotteterre: *Pieces de la Flute*, Studio per edizioni scelte, Firenze, 2007.

¹³³ Marcello Castellani k tomu přímo uvádí: „...V tomto novém kontextu [hybridní formy *Suite-Sonate*, spojující francouzskou formu s vybranými konstrukčními prvky italského původu] představuje *gigue* v 12/8 taktu, s níž závěr *Deuxième Livre* nabývá charakteru upřímné pocty Corellimu, téměř ideální setkání mezi oběma kulturami bez ironie či parodie.“ Ibidem.

běžně užívané, chtěl-li skladatel vložit „italské“ místo (ať již v celé větě, nebo jen v několika taktech). Tato hra *alla italienne* byla tehdy zcela běžnou a nejedná se o Hotteterrovu specialitu.¹³⁴ Zmíním se o tom ještě o něco níže.

S podobným náznakem stylové provázanosti jsme se setkali již v případě *Deuxième Livre* Michela de la Barra, avšak u Hotteterra je možné tento vliv podpořit více indiciemi. Zatímco ve většině de la Barrových suit se to projevilo postupným rozvolněním tradiční suitové formy, která se více přibližovala sonátě, Hotteterre tyto vlivy dokázal organicky začlenit do stávající formy francouzské suity. I v nich pak dokázal udržet stejně jednolitou koncepci, jako tomu je v ostatních případech.

V závěru tohoto zamyšlení nad možnými vztahy mezi francouzským repertoárem, kterému se tato práce věnuje, a italskou hudební kulturou považuji za nutné upozornit na to, že tento případný vliv se zpravidla projevoval pouze v samotné formální struktuře suit. Co se týče hudebního jazyka, zůstávají všechny skladby plně na půdě domácí francouzské tradice, včetně případných výjimek zmíněného stylu *alla italienne*, které jsou plně v tehdejších stylových intencích. Takovým případem je například poslední věta ze Suity č. 3 v Hotteterrově *Premier Livre*, jež nese název *Gigue. L'Italienne*. Zmíněná věta se má tedy provádět více rytmicky a s ostrými tečkovanými rytmy, jež jsou vypsány. Výsledkem nebyla tradiční italská *giga*, ale poněkud odlišná stylizace *gigue* s náročnější technikou a preciznějšími rytmickými figurami, ale zároveň i s jasnou francouzskou stylistikou.^{135 136}

Tradičnější podobu francouzské suity reprezentuje také *Premier Livre* Anna Danicana Philidora, která byla vydána roku 1712. Tato sbírka je složena ze tří suit a sonáty, kterou se budeme zabývat zvlášť. Složení suit, obsahujících mezi čtyřmi až

¹³⁴ Castellani ani nic takového netvrdí, ovšem v kontextu jeho předmluvy, zaměřené jen na Hotteterrovy suity, může takto zúžený význam vyplývat.

¹³⁵ Podobným případem je tzv. *le goûts réunis*, neboli spojený hudební vkus / hudební jazyk evropských národů. Tento styl byl velmi populární zejména ve 20. a 30. letech 18. století. Jednalo se o francouzskou ideu, jak by taková hudba mohla vypadat, nikoliv tedy o syntézu hudebních stylů Evropy.

¹³⁶ V obecnější rovině se vzájemným působením italské hudby na francouzské půdě zabývala ve své magisterské práci Jana Franková, viz: Jana Franková: „*Dissertation sur la musique italienne & française*“ par Monsieur de L. T. jako doklad vývoje hudebního vkusu ve Francii na počátku 18. století, magisterská diplomová práce, Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2008.

šesti větami, je koncipováno poměrně volně, nicméně stále se přidržuje hlavních zásad uspořádání francouzského tanečního cyklu. Vnitřní koncepce uspořádání však není tak promyšlená a ucelená, jako v případě J. M. Hotteterra, což dokazuje několik aspektů, které se z tisku dají vypožorovat. Samotné suity zde nejsou nijak označeny a také práce s tóninami je poměrně volná. V případě první suity jsou první dvě věty v g moll, avšak další pokračují v G dur. U Suity č. 3 a moll je pak druhá gigue opět v durové tónině, což není u doublového tance nijak zvláštní, za ní je ale ještě připojena další část *Le Papillon*, Motýl, která je také v A dur a navíc pro dvě flétny. Toto obsazení se v této sbírce nikde jinde neobjevuje.

Anne Danican Philidor: Premier Livre, 1712:

[Suite č. 1 g moll]	[Suite č. 2 e moll]	[Suite č. 3 a moll]	Sonate pour la Flute à bec
Ouverture	Allemande	Allemande	<i>Lentement</i>
Le Ballet	Courante	Sarabande	Fugue
Bourée	Sarabande	Gigue	Courante
Sarabande	Fugue	2. Gigue	<i>Les notes égales et détachez</i>
Gavotte		<i>Le Papillon</i>	Fugue
[Gigue - Fugue]			

Na počátku první suity je dvoudílná *ouverture*, u dalších pak najdeme *allemande*. Zvláštností, která je pro tuto sbírku charakteristická, je přítomnost fug, které najdeme ve suitách číslo 1 a 2. Neobvyklá je také část *Le Papillon*, kterou jsme zmiňovali již v předchozím odstavci.

Zvláštním případem je čtvrtý cyklus této sbírky, označený titulem *Sonate pour la Flute à bec*. Jedná se o pětivětý útvar, který v sobě nese prvky suity, avšak vzhledem k zásadním odlišnostem ve vnitřní stavbě, která je patrná z přiložené tabulky, tuto cyklickou skladbu Philidor nenazývá suitou, ale právě sonátou. Velmi nezvyklá je především přítomnost dvou fug na místě druhé a páté věty, které jsou interpretačně náročné a na malé ploše představují Anna Danicana Philidora jako velmi zdatného kontrapunktika. Úvodní *lentement* v podstatě plní úlohu preludia a čtvrtá část, která nese jen interpretační pokyn *Les notes égales et détachez*, je blízká netanečním *air*. Jedinou taneční částí, která by mohla být jakýmsi reliktem suity, je prostřední *courante*.

Suitové cykly v Druhé knize, tištěné o pouhé dva roky později, jsou formálně mnohem volnější a svojí stavbou připomínají druhou sbírku skladeb Michela de la Barra. Najdeme zde šest suit, tvořených ze čtyř až šesti vět, jejichž řazení je dosti volné, jak vyplývá z přiložené tabulky. Výrazně zde přibývá částí netanečního charakteru, které tvoří více než polovinu této sbírky. Některé nemají ani hudební označení a je u nich uveden pouze mimohudební název, což je případ vnitřních vět ve suitách č. 2, 5 a 6. U prvních vět Philidor používá pestrou škálu označení, z nichž nepříliš obvyklé jsou *Grand Air* (Suite č. 3), *Plainte* (Suite č. 5) a *Le Tombeau* (Suite č. 6). Jejich funkce ve formální struktuře však ve všech případech odpovídá úvodnímu *prélude* (respektive *allemande* v případě první suity). Domnívám se, že v případě Suity č. 2 jsou poslední dvě věty - [*Gigue*] *Dame Ragonde* a *Rondeau en Suite* - v tomto pořadí z praktických tiskových důvodů, aby hudebník nemusel otáčet uprostřed věty.¹³⁷ Interpretační zkušenost z vlastního provedení naznačuje, že vhodnější je jejich opačné uvedení.¹³⁸ Vedle čistě estetického hlediska na to poukazují také některá formální hlediska: zatímco *rondeau* je v d moll, *gigue*, jejíž obvyklé řazení je v závěru suitového cyklu, by tuto suitu uzavírala v původní tónině D dur. Mám tedy za to, že v tisku uvedená podoba byla vedena čist praktickým hlediskem a z kompozičního hlediska je pro interpretaci vhodnější tyto věty zaměnit.

¹³⁷ Anne Danican Philidor: *Deuxième Livre de Pieces pour la Flute traversiere, Flute a bec, Violons et Haut-bois avec la Baße continue*, Foucaut, Paris 1718, s. 12-14.

¹³⁸ Koncert souboru Ensemble Mathesius, kde byl výběr suit z této sbírky uveden v české premiéře, se konal 24. srpna 2016 v rámci festivalu Theatrum Kuks.

Anne Danican Philidor: Deuxième Livre, 1714:

[Suite č. 1 G dur]	[Suite č. 2 D dur]	[Suite č. 3 A dur]	[Suite č. 4 C dur]	[Suite č. 5 e moll]	[Suite č. 6 h moll]
Allemande	<i>Lentement</i>	<i>Grand Air</i>	Prélude	<i>Plainte</i>	<i>Le Tombeau</i>
Rondeau	<i>Le Moulin de Javelle</i>	Sarabande	Caprice	<i>Les vents...</i> ¹³⁹	Allemande
Gigue	[Sarabande]	Gavotte	Sérénade	<i>Les habitants de Cithère</i>	Air tendre
Le Ballet	[Gigue]	Chaconne	Rondeau	Sarabande	<i>Le badin</i>
[Rondeau]	Rondeau en suite		[Gigue]	Menuet	
[Rondeau]					

Podobným případem volného zacházení s vnitřním uspořádáním suity jsou také všechny tři tištěné opusy Pierra Danicana Philidora, publikované v rychlém sledu za sebou v letech 1717-1718. Jednotlivé suity mají mezi čtyřmi až sedmi větami, jejichž uspořádání se sice opět příliš neřídí tradičními zvyklostmi francouzské suity, nicméně jsou řazeny s určitým ohledem na kontrastní vnitřní uspořádání. Kromě poslední Suity č. 12 Pierre Philidor neuvádí u prvních vět klasické označení *prélude* a předepisuje pouze charakterové *lentement*, respektive *très lentement* (Suita č. 5). U Suity č. 10 je pak velmi nestandardně jako úvodní část sarabanda. Také některé taneční stylizace se již zásadně vzdalují svým původním inspiračním předlohám a dostávají odlišný rozměr. Jedná se zejména o sarabandu ze Suity č. 5. Tato rozsáhlá věta je zkomponována ve formě ronda A-B-A-C-A, tedy téma se objevuje třikrát a je proloženo dvěma kuplety. Hudba plyne ve volnějším tempu¹⁴⁰, avšak v druhém kupletu, u něhož je připojen text „*Un peu plus gay, et Piqué*“, přijde rychlejší tempo a hudba má velmi pohyblivý charakter. Vložení podobného rondového dílu s odlišným tempem i hudebním materiálem je v případě tohoto tance v daném repertoárovém okruhu značně neobvyklé.

¹³⁹ Následující text je kvůli poškození nečitelný (viz: Anne Danican Philidor: *Deuxième Livre pour la Flute traversiere, qui peuvent aussi se jouer sur le Violon*, Paris 1718, s. 28). Vzhledem k tomu, že dnes je známý pouze jediný exemplář tohoto Philidorova tisku, uložený v knihovně Konzervatoře v belgickém Lutychu, není v současné době možné tento údaj doplnit z jiného pramene.

¹⁴⁰ Tato věta nese charakterové označení *très tendrement*.

Pierre Danican Philidor: Premier Deuxième et Troisième Oeuvre, 1717-1718:

Suite č. 4 a moll	Suite č. 5 e moll	Suite č. 6 h moll	Suite č. 9 e moll	Suite č. 10 g moll	Suite č. 12 D dur
<i>Lentement</i>	<i>Très lentement</i>	<i>Lentement</i>	<i>Lentement</i>	Sarabande	Prelude
Courante	Allemande	Gavotte [en] Rondeau	Courante	Premier Rondeau	Allemande
Air en Musette	Sarabande	Sarabande	Rigaudon en Rondeau	2. Rondeau	Sarabande
Rondeau	Gigue	Rigaudon	Gigue	Gigue	[Gigue]
Gavotte		Gigue	Fugue	[Gavotte en Rondeau]	Chaconne
Sicilienne					
Paysanne					

Díla pro flétnu a basso continuo François Danicana Philidora jsou oproti dílům předešlých členů dynastie Philidorů ukázkou tradičního přístupu k žánru francouzské suity z konce 17. století, který představovala také první kniha suit Michela de la Barre, již jsme se zabývali hned na počátku této kapitoly. Nepochybně je škoda, že ani jeden z Philidorových tisků neobsahuje předmluvu, v níž by skladatel mohl přiblížit svůj záměr, případně i okolnosti vzniku. Zdá se však pravděpodobné, že ačkoliv tato forma francouzské suity byla v té době již poněkud archaická, mohla se i nadále těšit zájmu. Tomu by napovídalo i to, že *Deuxième Livre* byla vydána až po Philidorově smrti a kdyby nebyla určitá jistota odbytu vytištěného nákladu, jistě by se do něj nakladatel nepouštěl.¹⁴¹ Protože obě Françoisovy sbírky (1716 a 1718) vycházejí ze stejných formálních kompozičních principů, budu se jim věnovat v jednom textu.

Každá ze sbírek se skládá ze čtyř suit, které obsahují osm či devět částí, v případě Suity č. 2 z první knihy dokonce deset. Jejich uspořádání je poměrně volné a je tedy opět na interpretovi, aby si konkrétní části vybral a vhodně uspořádal. Na nutnost výběru poukazuje jednak vysoký počet částí těchto suit, stejně jako některé opakující se žánry. Mezi tanečními větami jsou opět vloženy také netaneční části, nesoucí často žánrové názvy. Na počátku suit stojí tradiční preludium nebo *allemande*, pouze v případě již zmiňované Suity č. 2 je zde dvoudílná *ouverture*. Zmiňovanou formální

¹⁴¹ Další otázkou je doba vzniku těchto skladeb, tedy jestli byly napsány v kratším časovém horizontu před vydáním, nebo naopak Philidor pro tisk připravil již dříve zkomponovaná díla, jejichž úspěch byl ověřen v praxi.

uvolněnost potvrzuje také přítomnost části *Le Papillon* (Motýl) v druhé suitě První knihy, která je jako jediná určena dvěma flétnám bez doprovodu continua.

François Danican Philidor: [Premier Livre de] Pieces de da Flute, 1716:

Suite [č. 1] in G [dur]	Suite [č. 2] in D [dur]	Suite [č. 3] in A [dur]	Suite [č. 4] in e [moll]
Prélude	Ouverture	Allemande	Allemande
Menuet [en Rondeau]	Sarabande	Rondeau	Rondeau
Sarabande	<i>Le Papillon</i>	Sarabande	[Air-Sarabande]
Gavotte	Allemande	Bourée	<i>Les Vents</i>
[Bourée]	Passepied [en Rondeau]	[Gigue]	Sarabande
Allemande	Rondeau	<i>Les Silvains</i>	[Gavotte en] Rondeau
<i>Le Badin</i>	Marche	[Gigue en] Rondeau	Rondeau
Rondeau	Rondeau	Rondeau	[Gigue]
Rondeau	Rondeau	[Bransle]	
	Rondeau		

François Danican Philidor: Deuxième Livre, 1718:

Suite [č. 1] in G [dur]	Suite [č. 2] in D [dur]	Suite [č. 3] in A [dur]	Suite [č. 4] in e [moll]
Prélude	Allemande	Allemande	Allemande
[Gigue - Air]	Sarabande	Passepied	<i>Les Espagnols</i>
Sarabande	<i>L'Amoureux</i>	Sarabande	<i>L'Irlandois</i>
Gavotte	Gigue	Gavotte	Rigaudon
[Gigue]	Air tendre	[Gigue]	Loure
Rigaudon	Gavotte	Loure	Rondeau
Rondeau	<i>Le Papillon</i> [Air]	<i>Les Tourbillons</i>	Sarabande
Air tendre	Musette	Rondeau	<i>Le Fanfaron</i> [Marche]
<i>Air des Afriquains</i>			

Chceme-li shrnout formální strukturu zvoleného repertoáru, nejedná se nijak snadný úkol. Nejenže dílo každého skladatele představuje svébytný přístup ke kompozici francouzské suity, ale v některých případech jsou zásadní odlišnosti i mezi opusy téhož autora. V zásadě je však možno zde alespoň vysledovat několik okruhů, charakterizujících způsob vnitřní stavby suit. Tím prvním je tradiční model francouzské

suity, obvyklý především v 17. století s přesahem do první čtvrtiny 18. století. Vyznačuje se relativně vysokým počtem vět, jejichž žánr se může též opakovat, neboť pro vlastní provedení si hráč vytváří svůj výběr a v některých případech může být žádoucí i změna pořadí oproti tisku. Sem patří *Premier Livre* Michela de la Barra a obě knihy Françoise Danicana Philidora. Ve stejné době se však suita rozvíjí směrem k uzavřenému a kompozičně více provázanému cyklu. Ve skladbách pro flétnu a continuo námi sledované generace královských hudebníků tento přístup reprezentují obě sbírky Jacquese Martina Hotteterra „Le Romain“, jehož díla představují koncepčně promyšlené útvary.

Zbývající sbírky pak představují podobu suitového cyklu, která často opouští tradiční podobu francouzské taneční suity a to jak v celkovém výběru vět, tak i v jejich řazení. V pomyslné destrukci oné klasické podoby asi zachází Michel de la Barre ve své *Deuxième Livre* a velmi nestandardní jsou též suity č. 2 a 3 v *Premier Livre* Anna Danicana Philidora. Každý z tisků v této poslední skupině však představuje osobitý kompoziční přístup a není proto možné je shrnout pod všeobjímající charakteristiku, jako je tomu u předchozích dvou, a to tím spíše, že v rámci jednoho opusu někdy najdeme několik možných řešení suity.

Otázka volených tónin úzce souvisí s instrumentací suit a s technickými možnostmi tehdejších dechových nástrojů. Skladby se tedy pohybují především v tóninách s menším počtem předznamenání, které se na tyto nástroje lépe hrály a dobře zněly. Jednalo se především o C dur, G dur, D dur a e moll z křížkových, z béčkových tónin se pak užívaly především d moll a g moll. Předepsaná tónina také nebyla vždy striktně dodržována a v případě suit Anna a Françoise D. Philidorů se často jedná spíše o univerzálnější označení typu „in Re / D“, což znamená, že suita obsahuje věty jak v tónině D dur, tak i v d moll. Příkladem může být Suita č. 1 z *Premier Livre* Anna Danicana Philidora, kde jsou první dvě části v g moll, zatímco všechny zbývající naopak v G dur. Takový typ značení je pozůstatkem starší (modální) teorie, stejně jako užívání solmizačních slabik či již dříve zmíněná přítomnost čtvercového tvaru notových hlaviček v některých tiscích.¹⁴² V případě některých suit starého typu s

¹⁴² Viz například kapitola „II.1.a. Přehled tisků – Michel de la Barre“.

větším počtem vět se dokonce můžeme setkat s případy, kdy se objevují dvě věty stejného typu, z nichž jedna je komponována v tónině durové, druhá naopak v moll. Protože výběr vět závisel na interpretovi, mohl se tak měnit i poměr tónin. Pokud byl ve dvou variantách např. i *allemande*, který se mohl postavit na začátek místo *prélude*, mohla se tak ovlivnit i výchozí tónina.

II.2. Instrumentace

Otázka instrumentace ve francouzské hudbě na přelomu 17. a 18. století je velmi specifickým tématem, které nás nechává zároveň nahlédnout do tehdejších obyčejů provozovací praxe. Velké množství zajímavých a důležitých informací poskytují samotné titulní list starých tisků, jejichž texty jsem v předchozím rozsáhlém oddíle, uvozujícím samotné téma suit a vymežujícím okruh studovaných kompozic, citoval také z tohoto důvodu. Již na první pohled je zřejmé, že se v nich odráží pozoruhodná variabilita, která byla pro barokní instrumentální hudbu, zejména pak tu francouzskou, charakteristická. Francouzští skladatelé si velmi často vystačili s jednoduchým označením *dessus* bez bližší specifikace, jež nacházíme u celé řady kompozic, vzniklých v druhé polovině 17. a v první polovině 18. století.

Ze všech autorů, jejichž skladbami se v této práci zabýváme, je nejpřesnější určení instrumentálního provedení v knihách Michela de la Barra a Jacquese Martina Hotteterra „Le Romain“, tedy předních hráčů na příčnou flétnu této generace. De la Barre na titulních listech všech tří opusů jmenuje výslovně pouze flétnu s bassem continuem a v předmluvě k *Premier Livre de Pieces* uvádí rovněž možnost úplně sólového provedení flétnou bez basu.¹⁴³ Part flétny využívá celý tehdy obvyklý rozsah (d' – d'', v jednom případě až k e''¹⁴⁴) a často je veden ve vyšších polohách, které tomuto nástroji vyhovují. Sám de la Barre ke svým suitám v přemluvě první knihy napsal, že doufá v to, že jeho skladby jsou „dostatečně krásné i obtížné, aby se jim hráč musel více věnovat“.¹⁴⁵

V souvislosti s využívaným rozsahem flétny je třeba hned z počátku zmínit důležitou věc. Vysoké d'' bylo v té době obecně považováno za nejvyšší tón, který je možné na tomto nástroji bezpečně zahrát. Vyšší tóny byly samozřejmě také známy, což

¹⁴³ Michel de la Barre: *Avertissement* k *Pieces de la Flute* (Paříž 1702, 1703) i k *Premier Livre* (Paříž 1710).

¹⁴⁴ Dvakrát se tříčárkované „e“ objeví v závěru *gigue* ve Suitě č. 8 v *Deuxieme Livre*, viz: Michel de la Barre: *Deuxieme et Huitieme Livre de Pieces*, Studio per edizioni scelte, Firenze 2006, s. 44 (podle původního číslování faksimile).

¹⁴⁵ Michel de la Barre: *Avertissement* k *Pieces de la Flute* (Paříž 1702, 1703) i k *Premier Livre* (Paříž 1710).

naznačuje sám de la Barre ve své předmluvě¹⁴⁶ a Hotteterre je ve svých *Principes de la flute* již přímo popisuje¹⁴⁷. Činí tak ovšem pouze pro případ, že by je někdo z flétnistů chtěl použít při preludování. Vyšší poloha nad d'' a e'' více zdomácněla až v době, kdy se začal používat nový model čtyřdílné flétny s vyměnitelnými středními díly, zvanými *corps-de-réchange*.

O poznání širší spektrum možností hudebníkům nabídl ve svých dílech J. M. Hotteterre. V textu titulního listu *Premier Livre de Pieces* sice jmenuje výslovně pouze příčnou flétnu a další nástroje shrnuje označením *et autres instrument*, které však blíže rozvádí hned v následující předmluvě. Zde sám navrhuje další možnosti, kterých mohou zájemci využít. Těmi jsou flétna zobcová (*flûte a bec*), hoboj (*hautbois*), housle (*violons*) a viola da gamba (*viola*).¹⁴⁸ Některé z tanců je podle něj možno hrát také jen na samotném cembale (*clavecin*), přičemž vrchní melodii převezme pravá ruka, která jinak hraje harmonii. V případě zobcové flétny upozorňuje na to, že je občas potřeba skladbu transponovat. Z dotyčné poznámky můžeme dovodit, jaký typ nástroje tedy Hotteterre předpokládal. Jednalo se o altovou zobcovou flétnu, neboť v případě tenorové či tzv. *flûte-de-voix*¹⁴⁹ není transpozice třeba, protože tyto nástroje jsou rozsahově podobné příčné flétně. Samotný popis, jakým způsobem transpozici provádět, není však kvůli terminologii příliš jasný, což však může být způsobeno velkým časovým odstupem našeho pohledu a také tím, že se tehdy jednalo o praxi obecně známou a často užívanou, takže přísný precizní popis nebyl zřejmě ani potřeba. Mnohem lépe a důkladněji tento transpoziční systém Hotteterre popsal ve svém pojednání *L'Art de Préluder*.

Uvedení širších možností pro nástrojové obsazení je však třeba vnímat nejen jako určitou univerzalitu nástrojů podobného rozsahu, zvanému *dessus*, ale také jako pragmatický a z obchodního hlediska obratný tah. Čím větší variabilitu tištěné skladby nabízely, tím byly logicky atraktivnější pro širší okruh zájemců, zatímco čistě flétnové

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Jacques Martin Hotteterre: *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj*, český překlad Lukáš Výtlačil, Vyšehrad, Praha 2013, s. 19.

¹⁴⁸ Jacques Martin Hotteterre: *Avertissement k Pieces de la Flute* (Paříž 1708) i k *Premier Livre* (Paříž 1715).

¹⁴⁹ Nejhlubší tón tohoto typu zobcové flétny (*flûte-de-voix*) je d', jako u příčné flétny. U nás se častěji používá anglická varianta názvu „voice flute“.

suity si až na výjimky zakupovali zejména hráči na flétnu. Tyto informace poskytují cenné informace nejenom k dobové provozovací praxi, ale rovněž k tomu, jaké nástroje byly tehdy zrovna v oblibě. Od poloviny dvacátých let 18. století se mezi alternativními nástroji často objevuje kupříkladu *musette*, velké francouzské dudy, které si díky návratu módy v pastorálních a „venkovských“ motivech získaly ve společnosti velkou oblibu i přes všechna svá technická omezení.

Podobně jako je tomu u de la Barra, využívá i Hotteterre celou škálu rozsahu flétny mezi d' a e'', přičemž vysoké „e“ používá jen v *Premier Livre*. Tato hudba je velmi nápaditá také po stránce harmonické. Oba tyto důvody ozřejmují, že výše zmiňovaný *musette* není mezi možnostmi pro tyto suity uveden z toho důvodu, že jeho technické možnosti těmto skladbám již nedostačují. Hotteterre, jenž na něj sám také hrál, mu věnoval několik skladeb ve svých jiných opusech, jak jsem se již zmínil v životopisném oddíle.

Obdobný přístup reprezentují také díla všech tří Philidorů. Z jejich sledovaných souborů suit se však poněkud vymykají obě knihy Anna Danicana Philidora. Z jím využívané polohy vrchního sólového hlasu je patrné, že jeho „domácím“ nástrojem byl spíše hoboj. Part se sice pohybuje opět v rozsahu d' – d'', ovšem využívá většinou nízkou a střední polohu, které znějí na barokní hoboj velice dobře, zatímco vysoká poloha zní o poznání méně. Vysoké d'' se objevuje jen na několika málo místech v *Deuxième Livre de Pieces*, v *Premier Livre* je nejvyšším tónem ve suitách jen c''. Zcela výjimečným případem v celkovém pohledu na Philidorovo dílo pro sólovou flétnu je *Sonate pour la Flute a bec*, Sonáta d moll pro zobcovou flétnu, která uzavírá *Premier Livre*. Vymyká se jednak po stránce formální, tak i instrumentační, neboť je jako jediná v kontextu všech sledovaných suit určena výslovně pro flétnu zobcovou. Jedná se o technicky náročné mistrovské dílo, kladoucí nemalé nároky na interpreta, které plně využívá možností nástroje a rozsahově využívá i tóny es'' a e''. Specifická je rovněž formální struktura, o níž je pojednáno v předchozí kapitole.¹⁵⁰

Již jsem zmínil, že u všech třech opusů Pierra Danicana Philidora je celá polovina suit, které jsou v tiscích obsaženy, určena dvěma flétnám bez basového

¹⁵⁰ Viz kapitola „II.1. Formální struktura“.

doprovodu. Pro *dessus et basse*, jak praví titulní listy sbírek, je pak zbývajících šestice. K nim na stejném místě autor připojuje poznámku „pro hoboje, flétny, housle atd.“¹⁵¹. Z hlediska využití nástrojové techniky nejsou jednotlivé suity tak vyhraněny, jako tomu bylo u předchozích komponistů, kdy Jacques Martin Hotteterre s Michelem de la Barrem vycházeli z možností flétny, Anne Danican Philidor pak naopak z možností hoboje (respektive zobcové flétny v *Sonate*). Bez problémů je tedy možné je hrát na kterýkoliv z Pierrem Philidorem jmenovaných nástrojů.

Obě knihy *Pieces de la Flute* Françoise Danicana Philidora, které jsou dle textu titulních stran určeny pro příčnou flétnu nebo housle s průvodem bassa continua, můžeme opět pokládat za ukázkou skladatelského přístupu, jež zohledňuje především možnosti flétny. F. Philidor využívá všechny polohy nástroje v rozsahu d' – e''' poměrně vyrovnaně, což tedy předpokládá zvládnutější techniku. V jednom případě pak najdeme dokonce vysoké g''', které se objevuje pouze v části *Rondeau. Le Raisilly* ve čtvrté suitě *Premier Livre*.¹⁵² Mohlo by to být dokladem o Philidorově znalosti tohoto nástroje (možná i o jeho vlastním umění), protože jinak by stěží použil v tištěné skladbě tento exponovaný tón.

Pokud se však zabýváme otázkou instrumentace těchto suit, není možné se zabývat pouze sólovým hlasem a nevěnovat žádnou pozornost partu bassa continua. Ačkoliv si všichni skladatelé na titulních listech vystačí s jednoduchými označeními *Basse-Continue*, *Basse Adjoutée*¹⁵³ či jen *Basse* a François Danican Philidor se o basu nezmiňuje dokonce vůbec, díky textu předmluvy Michela de la Barra k jeho *Premier Livre de Pieces*¹⁵⁴ i dalším pramenům je možné vytvořit si poměrně dobrý obrázek o tom, s jakými možnostmi obsazení continuové skupiny můžeme v těchto suitách pracovat.

¹⁵¹ Viz titulní strany všech tří tisků (Paříž 1717, 1718) i jejich souborného vydání z roku 1718.

¹⁵² V Ballardově tisku je to třetí takt posledního systému na straně 46.

¹⁵³ Toto označení je pouze u Hotteterra v titulním listu Foucaultova vydání *Premier Livre* (Paříž 1715) a týká se původního dua pro dvě flétny, k němuž v tomto novém vydání autor připojil ještě basovou linku. Viz: Jacques Martin Hotteterre: *Premier Livre de Pieces*; in: Jacques Martin Hotteterre: *Pieces pour la Flute traversiere, et autres instruments, avec la Basse-continue*, Studio per edizioni scelte, Firenze 2007.

¹⁵⁴ Michel de la Barre: *Avertissement* v *Pieces de la Flute* (Paříž 1702 a 1703) i v *Premier Livre* (Paříž 1710).

De la Barre ve zmíněné předmluvě uvádí, že by v případě doprovodu rozhodně použil violu da gamba, neboli *Basse de Viole*, a dále theorbu nebo cembalo. K tomu však vzápětí připojuje poznámku, že by doporučil v ansámblu obsazení theorby, protože jemnější zvuk střeových strun (*cordes-a-boyau*) je vhodnější ke zvuku flétny, než kovové struny (*cordes-de-laton*) u cembala.¹⁵⁵ Ve stejné době se konaly soukromé hudební produkce v komnatách apartmánu paní de Maintenon ve Versailles, kde se continuo scházelo v plném obsazení viola da gamba, theorba a cembalo.¹⁵⁶ Naproti tomu v předpokojí pracovny Ludvíka XIV. hrál pouze flétnista za doprovodu samotné theorby, neboť tato tichá kombinace byla dostatečně jemným zvukovým podbarvením a nerušila ani krále a jeho kabinet při práci.¹⁵⁷ Z těchto příkladů je patrné, že při různých příležitostech se využívaly různé možnosti obsazení, které variabilita continuové skupiny v té době nabízela.

Ve všech dotčených sbírkách suit je basová linka rovněž doplněna generálbasovými číslicemi, které jsou zapsány hustě a pečlivě, což je pro francouzskou hudební praxi typické. V průběhu prvních dvou desetiletí 18. století bylo publikováno několik pojednání, zabývajících se realizací continua. Nejúplnější pohled na tuto problematiku poskytují především dva traktáty. Tím prvním jest *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et de autres instruments*, publikované v Paříži roku 1707.¹⁵⁸ Autorem je pan de Saint-Lambert, jehož křestní jméno není známo. Druhou knihou jsou pak *Principes de l'Accompagnement du clavecin* z pera Jeana-Françoise Dandrieua, tištěné v roce 1719.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Nebylo výjimkou, že při těchto koncertech vystupovali také flétnisté Jacques Martin Hotteterre, nebo Michel de la Barre, gambista Marin Marais, loutnista Robert de Visée a za cembalo usedal François Couperin. Viz například doprovodný text Jordiho Savalla k nahrávce jeho souboru Les Concerts des Nations François Couperin: *Les Concerts Royaux*, Alia Vox 2005.

¹⁵⁷ Za osobní sdělení těchto informací děkuji Mgr. Jakubovi Michlovi, který je čerpal z přednášky Jordiho Savalla, kterou navštívil v době svého studia na Trinity College of Music v Londýně.

¹⁵⁸ Řadu příkladů ze Saint-Lambertovy školy použil ve své učebnici také Jesper Christensen v části o francouzském generálbasu. Obě díla byla publikována v češtině, viz: Pan de Saint-Lambert: *Pravidla hry na cembalo. Nové pojednání o doprovodu na cembalo, varhany a jiné nástroje.*, Brno 2010; a dále Jesper Bøje Christensen: *Základy generálbasové hry v 18. století*, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 2014.

¹⁵⁹ Vedle Christensena je výtah základních informací z Dandrieuova pojednání, taktéž v českém překladu, obsažen v knize Barbary Marie Willi, viz: Barbara Maria Willi: *Generálbas aneb Kdo zavraždil kontrapunkt?*, Musica Sacra, Brno 2010.

Aby se zesílila basová linie continua, byla zpravidla vedena melodickým nástrojem, jímž nejčastěji byla viola da gamba. V jednotlivých *Livres de Pieces* najdeme různá zpracování vedení linky basu. Z nich je při podrobnějším zkoumání i při interpretační empirické zkušenosti patrné, že všichni hráči-skladatelé velmi dobře znali možnosti gamby. Vzhledem k tomu, že řada z nich na violu sama hrála, není toto zjištění až tak překvapivé, jak se může zdát z pohledu dnešních úzce specializovaných hudebníků. U všech Philidorů zůstává vedení tohoto hlasu zpravidla v běžné podobě, zajímavější je ovšem jeho vedení u J. M. Hotteterra a M. de la Barra. Hotteterre v některých částech opouští ustálené basové „doprovodné“ postupy a naopak vytváří s flétnou dialog dvou hlasů, které se vzájemně doplňují.¹⁶⁰ Ve skladbách de la Barrových, konkrétně v jeho *Deuxième* a *Huitième Livres* se pak viola da gamba dostává v podstatě na úroveň sólového nástroje, který je exponován i ve vysokých polohách, jaké se používaly ve skladbách pro sólovou viole. V závěrečné *petite passacaille* v *Trezième Suite* (*Huitième Livre*) pak s pomocí střídání klíčů v notovém zápise přímo naznačuje, kde nástroj plní funkci continua a kde jde naopak o sólový kuplet. Tento plastický charakter pak umocňuje nízké položení flétny, která zde využívá rozsahu d' – a", zatímco v předchozích větách této suity několikrát vystoupá až k vysokému d".

S hudebními nástroji je však spjata rovněž otázka ladění, která je ve francouzské hudbě na konci 17. a v prvních desetiletích 18. století poměrně komplikovaná, což je však ostatně rysem barokní doby obecně. Naštěstí se však v tomto případě zabýváme hudebním odkazem z okruhu královského dvora, odkud jsou kromě kompozic dochovány rovněž některé hudební nástroje, které nám mohou poskytnout cenné informace. Díky tomu je možné poněkud osvětlit tuto spleť problémů, jež často podléhala změnám v provozovací praxi a módě a mohla se lišit taktéž podle intenzity vlivu italské kultury hudební.

Vzhledem k tomu, že instituce dvorních orchestrů byly hlavní výspou lullyovské interpretační tradice, používané ladění se v těchto ansámblech dlouho udrželo v nízké frekvenci. Stanovení zcela přesné výšky tónu a' je však velice problematické, ne-li

¹⁶⁰ Příkladem může být například první věta třetí suity z *Premier Livre*, kterou je *La Cascade de St. Cloud*, jež pomocí imitační techniky hudebně ztvárňuje konverzaci galantní společnosti; viz: Jacques Martin Hotteterre: *Premier Livre*, Paris 1715.

nemožné. Většina dochovaných trojdílných nástrojů byla postavena obvykle v rozmezí $a' = 390 - 400$ Hz,¹⁶¹ přičemž v době kolem roku 1720 se již začaly prosazovat nové modely čtyřdílných příčných fléten, jež měly nejméně dva střední výměnné díly, nazývanými *corps-de-rechange*, pro různá ladění. Zobcové flétny ze stejného období se pak nejčastěji pohybují v přibližném rozmezí $a' = 400 - 405$ Hz, přičemž ke 405 Hz se blíží rovněž většina dochovaných výměnných středních dílů, jejichž užívání jsem zmínil výše.¹⁶² Z uvedených informací vyplývá, že pokud se zabýváme flétnovou hudbou prvních dvou desetiletí 18. století z okruhu hudebníků královského dvora, dominovalo jí nízké ladění, rámcově ohraničené ve frekvenci 390 – 400 Hz, které mohlo vybočovat na obě strany.

Příčná flétna v nízkém ladění opravdu výtečně splňovala ideál galantního zvuku. Hluboký tón měl charakteristickou velmi měkkou a jemnou barvu, stejně jako specifickou rezonanci, což od flétnistů vyžadovalo taktéž odpovídajícím způsobem drobně provedenou artikulaci. Tato nízká teplota, stejně jako způsob konstrukce nástrojů, ze své podstaty vylučovala silnou, příliš aktivní a technicky virtuózní hru, která naopak byla zcela typickou pro italskou hudbu.

Tyto sbírky suit tedy poskytovaly poměrně rozsáhlý prostor pro využití různých instrumentálních možností obsazení, jež byly tehdy běžně k dispozici. Part sólového nástroje byl většinou komponován tak, aby svojí polohou i zvolenou technickou

¹⁶¹ Podobný odhad uvádí rovněž flétnistka a badatelka Rachel Brown, viz: Rachel Brown: *The Early Flute*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 17. Stanovení spodní hranice kalibrace ladění na výšku 392 Hz je však možné považovat za ideální proporci ve vztahu k dalším laděním (392 Hz představuje celý tón od hodnoty 440 Hz) a osobně jsem přesvědčen, že vhodnější je uvádět její přibližnou výšku na hodnotě kolem 390 Hz. Kromě toho, že mezi dochovanými originály jsou poměrně velké rozdíly, některé typy dřeva mohou během dlouhého uplynulého času pracovat natolik, že jejich současné ladění nemá již stoprocentní výpovědní hodnotu. U některých dochovaných fléten se setkáme s laděním a' až na hodnotě 385 Hz.

¹⁶² Časté používání tohoto ladění dokládají také studie, zabývající se dotyčným tématem v souvislosti s jinými nástroji, jako například Annette Otterstedt: *The Viol. The history of an Instrument*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 2002, s. 172.

náročností vyhovoval možnostem více nástrojů¹⁶³, označovaných souhrnně jako *dessus*, a podobná volnost se nabízela taktéž při realizaci skupiny *bassa continua*.

¹⁶³ Neznamená to, že by autoři záměrně snižovali nároky na technické dovednosti hráče, jednalo se pouze o využívaný rozsah a volbu konkrétních tónin, které se obecně hrály na tehdejší dechové nástroje relativně dobře.

II.3 Ornametika a artikulace

Nedílnou součástí interpretace francouzské barokní hudby obecně je rovněž specifická ornametika a artikulace. Jejich specifická podoba vykryštovala v druhé polovině 17. století a vzniklé modely se staly organickou součástí repertoáru ještě v první polovině 18. století. Jejich výskyt nebyl zpravidla omezen na konkrétní nástroje či zpěv s výjimkou těch, které nebylo možné na konkrétní nástroj technicky možné provést. I v případě v této práci sledovaných suit pro příčnou flétnu s doprovodem bassa continua se tedy nejedná o specifické rysy flétnové literatury, ale spíše o shrnutí a srovnání modelů, které byly v tomto repertoáru využívány.¹⁶⁴ Podobu i vývoj ornametiky a artikulace je možné díky dochovaným pojednáním i vypsáním příkladům ve skladbách sledovat poměrně dobře. Na příkladu děl Jacquese Martina Hotteterre se jim podrobně věnovala například Jana Semerádová ve své diplomové práci.¹⁶⁵ Oproti tomu tento text je spíše pokusem o shrnutí materiálu, který skladatelé používali ve vybraném okruhu děl a jež tedy byl součástí hudební podoby nově utvářeného repertoáru pro sólovou příčnou flétnu.

Jak poznamenává také Jacques Martin Hotteterre „Le Romain“ v textu svojí předmluvy k První knize suit,¹⁶⁶ ornametika, jež je užívána v literatuře pro příčnou flétnu již od jejího počátku v posledních desetiletích 17. století, vychází z tradice hudby vokální.¹⁶⁷ Jednotlivými typy ozdob, někdy též včetně poznámek k jejich provedení, se pečlivě zabýval právě Hotteterre, jemuž tak vděčíme za důležité poznatky k tomuto tématu, především samozřejmě ve vztahu k dechovým nástrojům. Jedná se především o

¹⁶⁴ Viz např. Rachel Brown: *The Early Flute*, Cambridge University Press, Cambridge 2002; či též Robert Donnington: *Baroque Music: Style and Performance*, W. W. Norton and Company, New York, London, 1982.

¹⁶⁵ Viz Jana Semerádová: *Principes de la Flûte J.-M. Hotteterre ve světle dobové interpretační praxe*, diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Praha 2009, s. 63-70.

¹⁶⁶ Jacques Martin Hotteterre: *Avertissement v Pieces de la Flute* (Paříž 1708), stejně jako v *Premier Livre* (Paříž 1715).

¹⁶⁷ Výborným příkladem francouzského stylu zdobení jsou *airs* Josepha Chabanceau de la Barre (1633 - 1678), které byly velmi oblíbené. Bohatost vynikne zejména při srovnání originální verze písně či arie a upravené ornamentované podoby. Takové úpravy *airs et brunettes* byly nesmírně populární až dlouho do 18. století a množství dochovaných tisků a rukopisů, určených jak zpěvu, tak i nejrůznějším nástrojům, poskytují výborný materiál pro srovnávání stylového vývoje ornametiky ve francouzské hudbě doby baroka.

jeho spis *Principes de la Flute* (Paříž 1707), kde se v kapitole osmé „O artikulaci, *ports-de-voix*, *accents* a *doubles cadences* na příčné flétně a dalších dechových nástrojích“¹⁶⁸ podrobně rozepisuje o základních typech ozdob a kromě slovního popisu je vyobrazuje také pomocí názorných notových příkladů. Tato část knihy je natolik ceněna, že slouží jako důležitý pramen nejen pro hráče na dechové nástroje, ale pro všechny instrumentalisty, kteří se zabývají francouzským repertoárem na přelomu 17. a 18. století.

Hned v následujícím roce (1708) pak Hotteterre na svoji knihu navazuje v předmluvě k *Pieces de la Flute*¹⁶⁹, kterou ve druhém vydání, publikovaném roku 1715 navíc doplnil ještě o notovanou tabulku.¹⁷⁰ Důvodem tohoto vylepšení byl zřejmě fakt, že se zde zabýval složitějšími typy ornamentů, které jsou bez notového zápisu označení ozdob a její realizace jen těžko srozumitelné v pouhém slovním popisu. Je tedy pravděpodobné, že jednal na základě zkušeností z prvního vydání.¹⁷¹ Právě v tomto druhém vydání se tedy čtenáři-hráči mohou přímo seznámit se značkami, které nahrazovaly nutnost všechny zdobící noty vypisovat a používala je většina tehdejších skladatelů.¹⁷²

Ornamenty jsou ve suitách zapisovány poměrně detailně (ať už pomocí zmíněných značek, či přímo vypsanych v notách), což je ve francouzské barokní hudbě zvykem. I tak zde ovšem zůstává určitý prostor pro vlastní cit interpreta, zejména v typech ozdob, které se do notového zápisu zpravidla nijak nezanášely, jako například *flattement*. Nejpresněji si počínali ve svých suitách Hotteterre, Michel de la Barre a Pierre Danican Philidor. Při porovnání tvorby, jíž se tato práce zabývá, můžeme

¹⁶⁸ Viz Jacques Martin Hotteterre: *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboje*, český překlad Lukáš Vytlačil, Vyšehrad, Praha 2013, s. 26-32. Ornamentům jsou věnovány strany 31 a 32, na předešlých stranách se autor zabývá artikulací.

¹⁶⁹ Jacques Martin Hotteterre: *Avertissement v Pieces de la Flute* (Paříž 1708).

¹⁷⁰ Jacques Martin Hotteterre: *Avertissement v Premier Livre de Pieces* (Paříž 1715).

¹⁷¹ Podobná „upřesnění“ drobné úpravy, které více vysvětlovaly skladatelův záměr, nacházíme také mezi oběma tisky První knihy suit z let 1708 a 1715.

¹⁷² Význam Hotteterrova popisu ozdob dokládá i jejich trvalé citování v novější literatuře, která se na ně odvolává. Jedním z posledních takových děl, vydaných v České republice, je překlad učebnice Jespera Bøje Christensena, viz Jesper Bøje Christensen: *Základy generálbasové hry v 18. století*, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 2014. Christensen přímo uvádí příklady ze zmíněného *Avertissement* na straně 54 a na stranách 55 až 60 připojuje k procvičení realizace continua několik Hotteterrových kompozic ze stejné sbírky.

vysledovat několikere zvláštnosti, jež jsou v různých knihách řešeny odlišně. Ty nám zároveň poodhalují též rozdílné interpretační názory hudebníků, kteří spolu ve stejném období působili v hudebních institucích při královském dvoře. Nebudu se zde zabývat všemi ozdobami, o nichž je dostatečně pojednáno ve zmíněných pramenech, a pozornost budu soustředit na odlišnosti mezi jednotlivými skladateli a na zajímavosti.

Základní ozdobou je samozřejmě trylek neboli *cadence*, začínající vždy na horním tónu¹⁷³. Podobně časté je rovněž *port-de-voix*, pro něž se často používala značka ∨, nebo se vypisovalo pomocí malé noty, připojené k té hlavní obloučkem. Může se také spojovat s trylkem, například pokud jsou v sestupném sekundovém postupu dvě noty pod legatem, z nichž na druhé je proveden trylek. První nota pak v podstatě současně plní funkci *port-de-voix*.¹⁷⁴ Tato ozdoba se provádí většinou na dobu, jak je notována, a rovněž ji tak v příkladech vypisuje Hotteterre¹⁷⁵. Výjimku představují suity v *Premier Livre de Pieces* Michela de la Barra, kde z kontextu vyplývá, že autor naopak předpokládá jeho provedení spíše před dobou. Je-li totiž *port-de-voix* tvořeno na první době, důsledně je de la Barre notuje již před taktovou čarou. Tento přesný zápis najdeme ve všech edicích z let 1702, 1703 i 1710, ovšem v následujících knihách (*Deuxième Livre* 1710 a *Huitième Livre* 1722) se s tím již nesetkáme. Mohlo by to znamenat, že minimálně v případě de la Barrových skladeb se používaly oba způsoby provedení, tedy na dobu i před ní.



Port-de-voix, zanesené v notách před taktovou čarou.

(Michel de la Barre: *Premier Livre de Pieces*, Paříž 1710).¹⁷⁶

¹⁷³ Jacques Martin Hotteterre: *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboje*, český překlad Lukáš Výtlačil, Vyšehrad, Praha 2013, s. 20.

¹⁷⁴ Ibidem, s. 23.

¹⁷⁵ Ibidem, s. 31.

¹⁷⁶ Michel de la Barre: *Premier Livre de Pieces*, Henri Foucault, Paříž 1710, s. 17.

Zcela analogicky je možné popsat také *double port-de-voix* (či též *port-de-voix double*), které se používá k vyplnění terciových postupů.¹⁷⁷

Specifickým typem ornamentu je tzv. *flattement*, zvané někdy rovněž „prstové vibrato“. J. M. Hotteterre o něm uvádí: „Tyto ozdoby se nevypisují ve všech skladbách a obvykle je najdeme jen v těch, jež učitelé píší pro své žáky.“¹⁷⁸ Nad způsobem jejich provedení se pak zastavuje ještě v *Avertissement*, kde píše, že se *flattement* hraje na všech dlouhých notách, v závislosti na pohybu hudby rychleji nebo pomaleji.¹⁷⁹ Na užití této ozdoby přímo v Hotteterrových dílech se zaměřila ve své práci například Jana Semerádová.¹⁸⁰ V našich suitách jej v notovém zápisu uvádí pouze Pierre Danican Philidor, který je označuje pomocí vlnovky nad příslušnou notou. I když nikde není explicitně uvedeno, že se jedná o značku pro *flattement*, z kontextu to jasně vyplývá.¹⁸¹ Ve všech ostatních případech je používání této ozdoby plně ponecháno na vkusu a invenci interpreta.

Posledním typem ornamentu, který si zasluhuje zvláštní pozornosti, jest *broderie*, což znamená vyšívání. Ta je typická především pro hudbu vokální a setkáme se s ní také kupříkladu v literatuře pro violu da gamba, avšak ve skladbách pro příčnou flétnu takřikajíc zdomácněla až v dílech následující generace skladatelů a v některých opusech je v úvodních *préludes* používá Joseph Bodin de Boismortier.¹⁸² Útvary, které je možné považovat za typ *broderies*, najdeme například ve suitách Pierra Danicana Philidora, jenž je v některých případech zajímavě frázuje pomocí vypsání artikulačních obloučků, nebo ve druhé a třetí suitě *Premier Livre de Pieces* J. M. Hotteterra.

¹⁷⁷ Vysvětlení i s notovou ukázkou viz Jacques Martin Hotteterre: *Avertissement* k *Premier Livre*, Paříž 1715.

¹⁷⁸ Jacques Martin Hotteterre: *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboje*, český překlad Lukáš Vytlačil, Vyšehrad, Praha 2013, s. 34.

¹⁷⁹ Jacques Martin Hotteterre: *Avertissement* v *Pieces de la Flute* (Paříž 1708) i v *Premier Livre* (Paříž 1715).

¹⁸⁰ Jana Semerádová: *Principes de la Flûte J.-M. Hotteterre ve světle dobové interpretační praxe*, diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty University Karlovy, Praha 2009, s. 69-70.

¹⁸¹ O tom též pojednává Marcello Castellani v předmluvě k faksimilové edici suit, viz Pierre Philidor: *VI Suites a II. Flûtes Traversieres Seules Avec VI. Autres Suites Dessus et Basse*, Studio per edizioni scelte, Firenze 2007.

¹⁸² Příkladem jsou *préludes* v Boismortierově sbírce Šesti suit, viz Joseph Bodin de Boismortier: *Six Suites de Pièces pour une flûte traversière seule avec la basse*, op. 35, Studio per edizioni scelte, Firenze 2005.



Ukázka *broderie* v *Sarabande* Suity č. 2 G dur.

(Jacques Martin Hotteterre „Le Romain“: *Premier Livre de Pieces*, Paříž 1715).¹⁸³

Další ozdoby se nevyskytují tak často a jejich popis by byl jen opakováním Hotteterrova návodu, který je též používá ze všech skladatelů nejsystematičtěji. Jedná se o *accent*, *demi-cadence double*, *tourde gosier* (obal ve vzestupném sekundovém postupu), *double cadence* (trylek se zátrylem), *double cadence coupée*, *battement* (rychlý mordent, provedený pouze jednou) a *tour de chant* (velmi typický ornament např. pro cembalovou literaturu).¹⁸⁴ Zmíněné ornamenty jsou zde jasně Jana Semerádová upozorňuje ještě na *coulez*, což je v podstatě sestupné *double port-de-voix*.¹⁸⁵

¹⁸³ Jacques Martin Hotteterre: *Premier Livre de Pieces*, Henri Foucault, Paříž 1715, s. 16.

¹⁸⁴ Jacques Martin Hotteterre: *Avertissement* v *Premier Livre* (Paříž 1715).

¹⁸⁵ Jana Semerádová: *Principes de la Flûte J. M. Hotteterra ve světle dobové interpretační praxe*, diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Praha 2009, s. 65.



Tabulka ozdob u předmluvy Jacquese Martina Hotteterre k Premier Livre.¹⁸⁶

Systém francouzských ornamentů je propracován velmi detailně a na rozdíl od hudby italského baroka poskytuje o poznání menší prostor pro vlastní realizaci interpretem, i když i ta je samozřejmě do určité míry možná. Vysvětlení tohoto odlišného přístupu můžeme v zásadě spatřovat ve třech důvodech: 1. Autoři hudby měli přesnou představu o podobě svých děl, kterou se snažili v notovém zápisu zachytit co nejpřesněji. 2. Komponovaná hudba byla zpravidla určena nejen profesionálním hudebníkům, ale rovněž (nejen) urozeným hudbymilovným amatérům, kteří nebyli často tak zběhlí ve vlastní realizaci náročných ornamentů. Pečlivé vypracování tedy zároveň mohlo sloužit jako přesný návod, jak správně a vkusně tyto skladby provést i s „nezbytnými ornamenty“. 3. Drobná ornamentika, v některých případech takřka jen naznačovaná (*flattement*, *accent*), má za účel bohatě dekorovat celek, aniž by však na sebe upoutávala hlavní pozornost. Obdobný přístup je typický pro francouzské umění, ovlivněné módou galantního stylu, zejména pak v malířství. Obdobná je taktéž jemná a často náznaková rafinovanost konverzace, o níž jsem se zmiňoval už v kapitole o galantnosti. V malířství se jedná o drobné detaily, které ačkoliv nejsou podstatné, jsou dokonale provedeny. Může to být například bohatě dekorovaná výšivka na brokátové

¹⁸⁶ Jacques Martin Hotteterre: *Avertissement v Premier Livre* (Paříž 1715).

vestě pod pánský kabátec, či jemné záhyby krajek. Přesně tentýž význam plní také ornamenty v této hudbě, tedy i v námi sledovaných suitách pro flétnu. Ozdoby tedy plní funkci drobnějších detailů, doplňujících celkový charakter děl, které však nemají poutat zvláštní pozornost. Rozdíl oproti italskému způsobu hry, kdy improvizovaná ornamentika odhaluje invenci a technické dovednosti hráče, je tedy jasně poznatelný.¹⁸⁷

Specifickou kapitolou je rovněž artikulace, o níž se v dobových pramenech můžeme poučit v de la Barrově *Avertissement k Pieces de la Flute*¹⁸⁸, kde je o ní v krátkosti pojednáno, ale zejména opět v Hotteterrových *Principes de la Flute* (1707)¹⁸⁹. U obou skladatelů je v zásadě popsán shodný způsob interpretace, avšak každý z nich tak činí odlišným způsobem. De la Barre si k tomu pomáhá trámečky u osminových not, avšak jeho vysvětlení není příliš srozumitelné, zejména pokud čtenář není s touto problematikou ještě obeznámen. O poznání názornější a důkladnější je ve svém traktátu Hotteterre, jenž zůstává věrný svojí pedagogické důslednosti a v osmé kapitole *Principes* artikulaci věnuje rozsáhlý prostor s mnoha velmi názornými příklady. Díky tomu je k dispozici ucelené doporučení, jež můžeme považovat za platné pro všechny flétnové suity z prvních desetiletí 18. století, potažmo pro hudbu s dechovými nástroji přelomu 17. a 18. století.

Ačkoliv se dá říci, že Hotteterrem vypsaná pravidla mají obecnou platnost, sám autor v knize uvádí několik výjimek a další objevíme při vlastním provádění této hudby. Hudebník by tedy neměl dogmaticky setrvávat na naznačených artikulacích modelech, neboť v takovém případě by docházelo k odlišné artikulaci mezi sólovým nástrojem a basem. Použití *inégalité*, tedy střídavé artikulace *tu-ru*, je proto potřeba volit s přihlédnutím k vedení basové linky, a to zejména v těch případech, kde je bohatěji prokomponována a vytváří k sólovému partu kontrapunktickou protiváhu.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Rozdílnosti mezi francouzským a italským způsobem zdobení, stejně jako vlivům italské hudby na francouzskou tvorbu se opakovaně věnuje Robert Donnington: *Baroque Music: Style and Performance*, W. W. Norton and Company, New York, London 1982.

¹⁸⁸ Michel de la Barre: *Avertissement v Pieces de la Flute* (Paříž 1702 a 1703) i v *Premier Livre* (Paříž 1710).

¹⁸⁹ Jacques Martin Hotteterre: *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboje*, český překlad Lukáš Vytlačil, Vyšehrad, Praha 2013, s. 26-30.

¹⁹⁰ O vedení hlasů blíže v kapitole o instrumentaci.

Vysvětlení těchto odlišností mezi suitami a příklady v *Principes* je poměrně jednoduché. Hotteterrovo pojednání totiž bylo určeno začátečníkům a dokonce bylo koncipováno tak, aby jej bylo možno používat jako učebnici pro samouky bez případné asistence učitele. Jejím hlavním posláním tedy bylo, aby si začínající flétnista (respektive zobcový flétnista či hobojista) osvojil základní pravidla a návyky. V popisu se tedy vyvaroval toho, aby nezkušené hudebníky v samých počátcích zahltil mnoha informacemi a výjimkami, kterým se mohli naučit kdykoliv později při hře náročnějších kompozic. Sám k tomu koneckonců v příslušné kapitole uvádí: „...Dělává se to [střídání artikulace *tu-ru*] pro větší jemnost hry a rozhodující úloha při tom náleží vkusu. Tím je třeba se řídit také v případě, zdají-li se artikulace uvedené v předchozích příkladech poněkud nepřirozené a je-li třeba se rozhodnout pro to, co je uchu příjemnější, bez ohledu na uspořádání not či různé druhy taktů.“¹⁹¹ Tato důležitá poznámka odporuje požadavkům některých současných barokních flétnistů a učitelů na přesné dodržování těchto pravidel.¹⁹² Hotteterre se naopak ve svojí učebnici projevuje jako bystrý učitel s pečlivě uváženým pedagogickým přístupem, což je patrné rovněž v tom, že základní typy ozdob vysvětluje už v *Principes de la Flute*, zatímco složitějšími ornamenty se zabývá až v předmluvě ke svojí první sbírce suit pro flétnu.

V některých případech výjimku z ustálené artikulace vyznačili sami skladatelé. Na různých místech totiž najdeme u některých vět poznámku typu *notes égales*, což značilo, že se noty mají hrát stejně a s vyrovnanou artikulací *tu-tu* a nikoliv s inéglovým *tu-ru*. V případě požadavku na ostré vyhrání tečkovaných rytmů je naopak vždy připojena poznámka *piqué*, jinak je možno tečkované rytmy hrát více po způsobu *inégalité*.

Ze všech uvedených informací tedy vyplývá, že existovala určitá ustálená pravidla, jimiž se tehdejší provozovací praxe řídila. Podrobný návod byl dokonce

¹⁹¹ Jacques Martin Hotteterre: *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboj*, český překlad Lukáš Vytlačil, Vyšehrad, Praha 2013, s. 30.

¹⁹² Tento přístup mohu potvrdit z vlastní praxe, kdy jsem o tom měl možnost diskutovat s významnými hráči a pedagogy prestižních evropských škol např. na interpretačních kursech, z nichž někteří vyžadovali přesné dodržování Hotteterrových příkladů a Hotteterrova poznámka o tom, že se nemají brát doslovně, pro ně byla neznámá. Je to způsobeno zřejmě tím, že hudebník na profesionální dráze se soustředí spíše na zmíněné notové ukázky, než na připojovaný doprovodný text. Ten však hovoří jasně a reflektuje praxi, kterou dokládají samotné suity.

sespán v několika traktátech, z nichž jsou z hlediska hry na příčnou flétnu nejdůležitější *Principes de la Flute* Jacquese Martina Hotteterra.¹⁹³ Zároveň však z uvedených pramenů teoretické i hudební povahy vyplývá, že tyto modely artikulace nejsou doslovné a slouží spíše jako návod, aby si hráč osvojil správný styl hry na dechový nástroj.

¹⁹³ Již v roce 1700 vyšel rovněž traktát, zabývající se hrou na hoboj, zobcovou flétnu a flageolet, jehož autorem byl Jean-Pierre Freillon Poncein.

II.4 Tematický obsah suit

Pokud se badatel zabývá francouzskou hudbou doby baroka, s velkou pravděpodobností se setká se slovními mimo-hudebními názvy, jež byly připojovány buď k celým suitám či sonátám nebo přímo k jednotlivým částem. Poměrně známé jsou příklady, které najdeme v cembalové literatuře clavecinistů¹⁹⁴ a asi nejznámější skladbou tohoto typu je triová suita *L'Apothéose de Corelli*, jejímž autorem je François Couperin. Obdobné názvy se nacházejí i v některých sbírkách, které jsou předmětem tohoto výzkumu. Jedná se o materiál, který si bezesporu zaslouhuje stejnou pozornost, jako samotná hudební stránka, neboť může prozradit celou řadu zajímavých podrobností, především z mezioborového pohledu. V první řadě totiž tyto názvy odrážejí životní styl francouzské aristokracie u dvora, který nutně tehdy vznikající hudbu ovlivňoval. Pro období mezi lety 1702-1722, jímž se zabývá tato práce, to platí bezezbytku. Zde jmenovaní hudebníci totiž působili v prostředí královského dvora a aristokracie a tvořili především pro potřeby a potěšení svých chleboďárců a podporovatelů. Volnost umělecké tvorby, jak ji známe dnes, tehdy neexistovala a hudba byla zároveň uměleckým dílem i užitkovým zbožím.

Zpracování těchto názvů představuje nemalou badatelskou výzvu, neboť jak jsme již uvedli v předchozím odstavci, uvedené názvy byly ovlivněny životním stylem či módními tématy dvorské nobility. Význam řady termínů dnes nemusí být vždy zcela jednoznačný a v průběhu času se nezdědka posouval. Při zohlednění kontextu prostředí galantní společnosti je jejich výklad poněkud přesnější a nepůsobí dojmem zbytečné samoučelnosti. Ostatně většina tisků byla publikována v době, kdy galantnost mezi francouzskou aristokracií zažívala období svého druhého rozkvětu. Snad ještě náročnější úkol představuje identifikace osob, na které odkazují některá jména. Vyžaduje to orientaci v prostředí francouzského dvora a státu v době vlády Ludvíka XIV. a regenta Filipa II. Orleánského a v některých případech je nezbytné jít přímo do genealogie konkrétních šlechtických rodů. Možný vztah názvu s konkrétní osobou je

¹⁹⁴ U nás se cembalovou literaturou francouzského baroka zabývala Eva Bublová, viz Eva Bublová: *Názvy skladeb u clavecinistů. Komentovaný překlad vybraných názvů a názvosloví 17. a 18. století*, Nakladatelství Akademie múzických umění, Praha 2010.

posuzován na základě aktivní činnosti a postavení u dvora, stejně jako na základě tehdy užívaných predikátů. Ty totiž často přecházely na různé členy rodu, a ačkoliv jsou zpravidla uváděny ve stejném tvaru, skrývají se pod nimi dvě různé osoby.¹⁹⁵

Přehledné analýzy názvů, které se objevují v tiscích flétnové hudby z let 1702-1722, jsou na závěrečných stranách této kapitoly. Metodickou inspirací pro zpracování tohoto slovníku mi byla obdobná kniha, věnující se francouzské literatuře pro sólové cembalo, jejíž autorkou je varhanice a cembalistka Eva Bublová.¹⁹⁶ Překlady názvů vznikaly s pomocí jazykového slovníku a s přihlédnutím ke galantní symbolice, jak ji ve své monografii pojímá historička Claude Habibová.¹⁹⁷ Informace o konkrétních osobách jsou zpravidla čerpány z rozsáhlého internetového slovníku *Bibliothèque nationale de France*¹⁹⁸, není-li uvedeno jinak, nicméně jsem se je vždy snažil ověřovat i v jiných zdrojích. Členy u názvů nejsou pro jejich jazykové určení rodu směrodatné, neboť jsou zpravidla uváděny shodně s názvem tance.

Názvy najdeme především v *Premier Livre* Michela de la Barra, *Premier Livre* Jacquese Martina Hotteterra „Le Romain“, obou sbírkách Françoise Danicana Philidora a *Deuxième Livre* Anna Danicana Philidora, kde se jich skutečně vyskytuje hodně. Několik málo případů je pak možno nalézt rovněž ve zbývajících knihách suit M. de la Barra, A. Philidora a rovněž u Pierra Danicana Philidora, byť se v uvedených případech jedná pouze o pár vět v rámci celé sbírky. Pouze v Hottetterově *Deuxième Livre* takové názvy nenajdeme vůbec a skladatel se zde již spokojuje jen čistě s hudební terminologií.

Použité názvy můžeme rozdělit podle tématické oblasti do několika skupin, z nichž komponisté čerpali. Velmi časté je užívání názvů, souvisejících s tematikou

¹⁹⁵ Klasickým příkladem je titul vévodů Orleánských. V polovině 17. století tento titul užíval Gaston Orleánský, mladší bratr Ludvíka XIII., po jehož smrti jej však Ludvík XIV. udělil svému mladšímu bratrovi Filipovi. Filipův stejnojmenný syn, Hotteterrův žák a pozdější regent, do otcovy smrti užíval titulu vévody z Chartres. V některých případech navíc predikát nemusí označovat držbu konkrétního majetku, což je případ třeba přídomku „z Armagnacu“. Původní rod totiž vymřel v 16. století a král jej uděloval jako titulární označení, které v době tisku Hottetterových suit užívali členové rozvětvené rodiny lotrinských vévodů.

¹⁹⁶ Eva Bublová: *Názvy skladeb u clavecinistů. Komentovaný překlad vybraných názvů a názvosloví 17. a 18. století*, Nakladatelství Akademie múzických umění, Praha 2010.

¹⁹⁷ Claude Habibová: *Francouzská galantnost*, Academia, Praha 2009.

¹⁹⁸ Dostupné on-line na webové adrese < <http://data.bnf.fr> > [cit. k 1. 11. 2014].

pastorální a galantní, které spolu ostatně souvisely velmi úzce.¹⁹⁹ Mezi ně patří například *le badin*, *la fidelle*, *la volage*, *le flateur* atd., z více pastorálních pak *l'hyrondelle*, *La Nopce de Vilage*, *le papillon*, *la paysanne* či například *le champêtre*. Se společenskou módou, tradičně oblíbenou ve dvorním prostředí, souvisí rovněž antická tematika, kterou v těchto suitách zastupují kupříkladu *L'Atalante*, *la choribante* a další.

Specifický okruh představuje užití jmen a přezdívek, které mohou být zároveň vodítkem ke konkrétnímu okruhu společnosti, s nímž byl dotyčný autor v kontaktu, či se zde ucházel o přízeň. Nejtěžší úkol zde představují osobní jména (*Corine*, *Therese*, *Julie*), která ve většině případů nebylo možné z dostupných pramenů identifikovat. Podstatně lepší je to v případě šlechtických predikátů a přezdívek, neboť zde je často možné určit konkrétní osoby, které měl skladatel pravděpodobně na mysli. Nejzajímavější materiál v tomto směru nabízí *Premier Livre* J. M. Hotteterra. Suita č. 1 totiž představuje velkou dedikaci předním osobnostem dvora. Vedle samotného Ludvíka XIV. (*la Royale*) následníka trůnu dauphina (*courante* nese název jeho sídla *Meudon*) zde Hotteterre zmiňuje králova bratrance a svého urozeného žáka, vévodu Filipa II. Orleánského, a další osobnosti, které zastávaly vesměs vysoké armádní funkce a patřily zpravidla také k okruhu přátel vévody Orleánského. Je dost možné, že se jednalo o osobnosti, které Hotteterre podporovaly, nebo se přičinily na vytištění této sbírky.²⁰⁰

Posledním poněkud rozsáhlejším okruhem, který je možné zde sledovat, jsou zeměpisné názvy. Většinou se týkají Francie, ale najdeme zde též místa mimo království. Příkladem mohou být označení v *Premier Livre* M. de la Barra *La Gijon* a *L'Espanol*, která podle autorovy předmluvy představují upomínku na cestu dvora do Španělska.²⁰¹ U označení typu *L'Espanol* či *L'Irlandois* pak není zřejmé, jedná-li se o charakteristiku země, či o označení národnosti.

¹⁹⁹ Čistá láska pastýře a pastýřky byla jedním z ideálních obrazů galantního vztahu. Pastorální tematika se stala velmi oblíbenou a v reáliích galantní společnosti hrála nemalou roli, od různých pojmenování a alegorických obrazů až po fiktivní vesnici v zahradách Versailles, kde si aristokraté „hráli“ na vesničany.

²⁰⁰ Hotteterre sám připojuje výslovné poděkování králi za podporu, které je zařazené k *Avertissement*, viz Jacques Martin Hotteterre: *Pieces de la Flute* (Paříž 1708) i *Premier Livre* (Paříž 1715).

²⁰¹ Michel de la Barre: *Avertissement* v *Pieces de la Flute* (Paříž 1702, 1703) i v *Premier Livre* (Paříž 1710).

Zajímavou otázku představuje míra propojení názvů s vlastní hudbou. Jediným skladatelem, který se o tom zmínil, je Michel de la Barre. Podle jeho slov názvy s hudbou nesouvisí a byly většinou přiřazovány později, například podle míst, kde vznikly, nebo podle osob, jimž se skladby líbily.²⁰² V některých kompozicích dalších skladatelů jsou někdy patrné zvukomalebné plochy, avšak jejich vyznění záleží především na interpretačním provedení.

Co se týče programní náplně, tak i samotné hudební zpracování prozrazuje, že v drtivé většině případů názvy v rámci suity nevytvářejí promyšlené celky. To je v případě skladeb od de la Barra a F. Philidora doloženo i tím, že konečnou formu suity si tvořili sami hráči, takže by se takový program mohl velmi snadno rozbít. Výjimku v tomto ohledu představují tři suity z *Premier Livre* J. M. Hotteterra. Jedním příkladem může být již zmiňovaná Suita č. 1, kde jednotlivé části nesou jména významných osobností královského dvora. Suita č. 3 v sobě obsahuje galantní tematiku, avšak její jednoznačný význam nelze interpretovat naprosto spolehlivě, protože význam jednoho z termínů se bohužel přes všechnu snahu nepodařilo zjistit. Všechny ostatní identifikované části však zcela odpovídají velmi zjednodušenému scénáři galantního příběhu. Příběh, vzdáleně podobný kantátě, který je zde obsažen, je uveden na příslušném místě ve slovníku. Suita č. 4 by pak mohla představovat výlet po venkově v okolí Paříže, protože zde nechybí část Odjezd (*Le depart*), venkovské motivy i pomístní názvosloví.

²⁰² Ibidem.

II.4.a. Výkladový slovník názvů suit v tiscích 1702-1722

Michel de la Barre: [Premier Livre de] Pièces (1702, 1703, 1710)

Suite č. 1

L'Angelique / andělská, též Angelika

Le badin / žertování, laškování, galantní zábava

L'Espagnol / Španělka nebo Španěl, též španělská

La Chevy / Chevy

Pravděpodobně se jedná o palác v Paříži. V úvahu však přichází ještě šest dalších míst ve Francii, které nesou jméno Chevy. Dvě z nich, Chevy-en-Sereine a Chevy-Cossigny, se nacházejí jihovýchodně od Paříže v provincii Île-de-France.

La Coquette / koketa

La Magdelon / Magdelon

Fiktivní divadelní postava z jednoaktové komické hry-satiry Jeana-Baptiste Molièra Směšné preciozky (*Les Précieuses ridicules*), jejíž premiéra se uskutečnila 18. listopadu 1659 v pařížském *Théâtre du Petit-Bourbon*. Magdelon je dcerou měšťana Gorgibuse a představuje jednu z oněch mladých preciozek.

L'Angloise / Angličanka, anglická

Suite č. 2

La Signora / paní

La Cadette / mladší

L'Ainée / starší

Le Lanclais / Lanclais

Neznámá osoba.

Le Ninon / Ninon

Skladba je pravděpodobně pojmenována po Ninon de Lenclos (*15. 5. 1616 v Paříži, † 17. 10. 1706 tamtéž), výraznou osobnost doby Ludvíka XIV., která byla jedním ze symbolů nezávislé ženy ve francouzské společnosti. Její korespondence, vedená často s významnými osobnostmi tehdejšího společenského života, jako byla například Marie de Rabutin-Chantal, markýza de Sévigné, je ceněným literárním dílem a byla několikrát vydána tiskem.

La Therese / Tereza

Neznámá osoba.

L'étourdi / závrat'

L'Ecossoise / neznámá, neznámý

Suite č. 3

La Richelieu / Richelieu

Významný vévodský rod, přední párové Francie. Skladba je pojmenována zřejmě po Armandu Jeanovi de Vignerot du Plessis, druhém vévodovi de Richelieu (* 3. 10. 1629 v Le Havre, † 20. 5. 1715 v Paříži), nebo též po jeho druhé manželce, kterou byla Anne-Marguerite d'Acigné († 19. 8. 1698). V úvahu však přicházejí i členové vedlejší větve rodu, tedy Louis-Armand de Vignerot du Plessis, markýz de Richelieu (* 9. 11. 1654, † 22. 10. 1730 v Paříži), popřípadě jeho syn Armand-Louis (* 9. 10. 1683 v Londýně, † 4. 2. 1750 v Paříži).²⁰³

La Julie / Julie

Neznámá osoba.

Le Dragon / drak

Le Trianon / Trianon

Palác Velký Trianon, jež na objednávku Ludvíka XIV. roku 1687 v zahradách Versailles postavil královský dvorní architekt Jules Hardouin Mansart. Spolu s Marly-Le-Roi se jednalo o oblíbenou privátní rezidenci panovníka.²⁰⁴

La Montigny / Montigny

Joseph Valette de Montigny (1665-1738), hudební skladatel.

La Suedoise / Švédka, švédská

Le St. Maur (Le Saint Mord²⁰⁵) / Svatý Maur

Křesťanský světec. Možná se jedná o konkrétní duchovní místo, což však nelze určit.

²⁰³ Data čerpána z rodové genealogie, viz: Etienne Pattou: *Famille du Plessis-Richelieu*, online pdf < http://racineshistoire.free.fr/LGN/PDF/du_Plessis-Richelieu.pdf > [cit. 27. 10. 2014].

²⁰⁴ Ludvík se zde věnoval také zahradnictví a často sám rovněž navrhoval podobu zdejší francouzské zahrady.

²⁰⁵ V závorce je uvedena verze z prvního vydání Christopa Ballarda. Nepochybně jde o chybu sazby, neboť slovo *mord* znamená kousat.

Suite č. 4.

La Florença (La Floranca) / Florencie, Florent'anka, florentská

La volage / přelétavá, též nespoutaná

Le flateur / lichotník

La Nanette / Nanynka

La Gijon / Gijón

Významné přístavní město na pobřeží Biskajského zálivu, které leží v provincii Asturia na severu Španělska.



La Princesse de Conty / Princezna de Conti

Philippe Vignon: Marie Anna de Bourbon-Conti, slečna de Blois.²⁰⁶

Marie Anna de Bourbon-Conti, slečna de Blois (* 2. října 1666, † 3. května 1739). Legitimizovaná dcera Ludvíka XIV. a Louisy de la Vallière, která byla provdána za Louise Armanda de Bourbon, prince de Conti

²⁰⁶ Portrét je dostupný na adrese < http://www.gogmsite.net/casual_dress_-_1641_to_1683/subalbum-legitimée-marie-an/marie-anne-de-bourbon-legit-2.html > [cit. k 25. 4. 2017].

(1661-1685). U dvora byla velmi oblíbená a byla ověncena takovými přízvisky jako „jedna z nejkrásnějších ozdob dvora“.²⁰⁷

La Corine / Corina

Neznámá osoba.

Suite č. 5

La Mariane / Mariana

Neznámá osoba

L'affligé / zarmoucená

La Villequiere / villequierská (Villequier)

Zřejmě Louis-Marie-Victor, vévoda d'Aumont, též vévoda de Villequier (* 9. 12. 1632, † 13. 3. 1704), voják a kapitán královské gardy, nebo jeho druhá manželka Françoise-Angélique, rozená de la Mothe-Houdancourt (* 1650, † 5. 4. 1711).²⁰⁸

La bagatelle / maličkost

Le Provençal / provensálská

Jihofrancouzský region u pobřeží Středozemního moře.

Michel de la Barre: Deuxième Livre de Pieces (1710)

Suite č. 4

Le Villairs / Villairs

Význam není zřejmý. Les Villairs je malá vesnice v regionu Nová Akvitánie, přesnější význam v této suitě a možnou souvztažnost nelze určit.

Suite du Villairs / Suita Villairs

Význam není možné určit, viz výše.

Suite č. 9

L'Inconnuë / neznámý, neznámá

Michel de la Barre: Huitième Livre de Pieces (1722)

Suite č. 13

Marche de Trompette / Pochod trubky (s trubkou)

²⁰⁷ Citováno dle Christian Bouyer: *Ludvík XIV. a královská rodina*, Brána, Praha 2011, s. 235.

²⁰⁸ V roce 1674 došlo ke spojení vévodství pod názvem Villequier-Aumont.

Jacques Martin Hotteterre „Le Romain“: Premier Livre de Pieces (1708, 1715)

Suite č. 1

La Royale / Královská

Ludvík XIV., král Francie a Navarry (* 5. 9. 1638 v Saint-Germain-en-Laye, † 1. 9. 1715 ve Versailles).

Le Duc de Orleans / Vévoda Orleánský



Jean-Baptiste Santerre: Vévoda Philippe II. de Orléans.²⁰⁹

Filip, vévoda de Chartres, od roku 1702 druhý vévoda Orleánský (* 2. 8. 1674, † 2. 12. 1723), synovec Ludvíka XIV. a v letech 1715 – 1723 regent království. Byl velkým podporovatelem umění a významně rozšířil rodovou sbírku obrazů svého otce Filipa I. Aktivně se věnoval hudbě a Hotteterre byl jeho učitelem hry na flétnu.

La d'Armagnac / Armagnac

²⁰⁹ Portrét Jeana-Baptisty Santerra (1658-1717) není datován, vznikl patrně na počátku 18. století.

Louis de Lorraine, comte d'Armagnac (1641 – 1718), zvaný též Monsieur le Grand.

La Meudon / Meudon

Zámek v Meudonu sloužil v letech 1695 – 1711 jako rezidence následníka trůnu, dauphina Ludvíka (* 6. 8. 1682 ve Versailles, † 18. 2. 1712 tamtéž), kterou mu věnoval král. V té době se Meudon stal významným společenským centrem.

Le Comte de Brionne / hrabě z Brionne

Henri de Lorraine, hrabě de Brionne (1661 – 1712), významný dvořan a důstojník královské armády.

La Folichon / potěšení

Suite č. 2

L'Atalante / Atalanta

Princezna Atalanta byla podle antické báje skvělou lovkyní. Král Scheneus, její otec, ji zaslíbil tomu, kdo nad ní dokáže vyhrát v závodu v běhu. Nikdo z princů to nedokázal, až Hippomenes, jenž se řídil radou bohyně Venuše a po cestě házel zlatá jablka. Atalanta je po cestě sbírala, neboť jim nedokázala odolat, a Hippomenes díky tomu zvítězil. Bohyně Kybela je však později proměnila ve lva a lvici, protože když spolu vstoupili do jejího chrámu, pro vzájemnou vášeň zapoměli projevit povinnou úctu k božskému kultu.

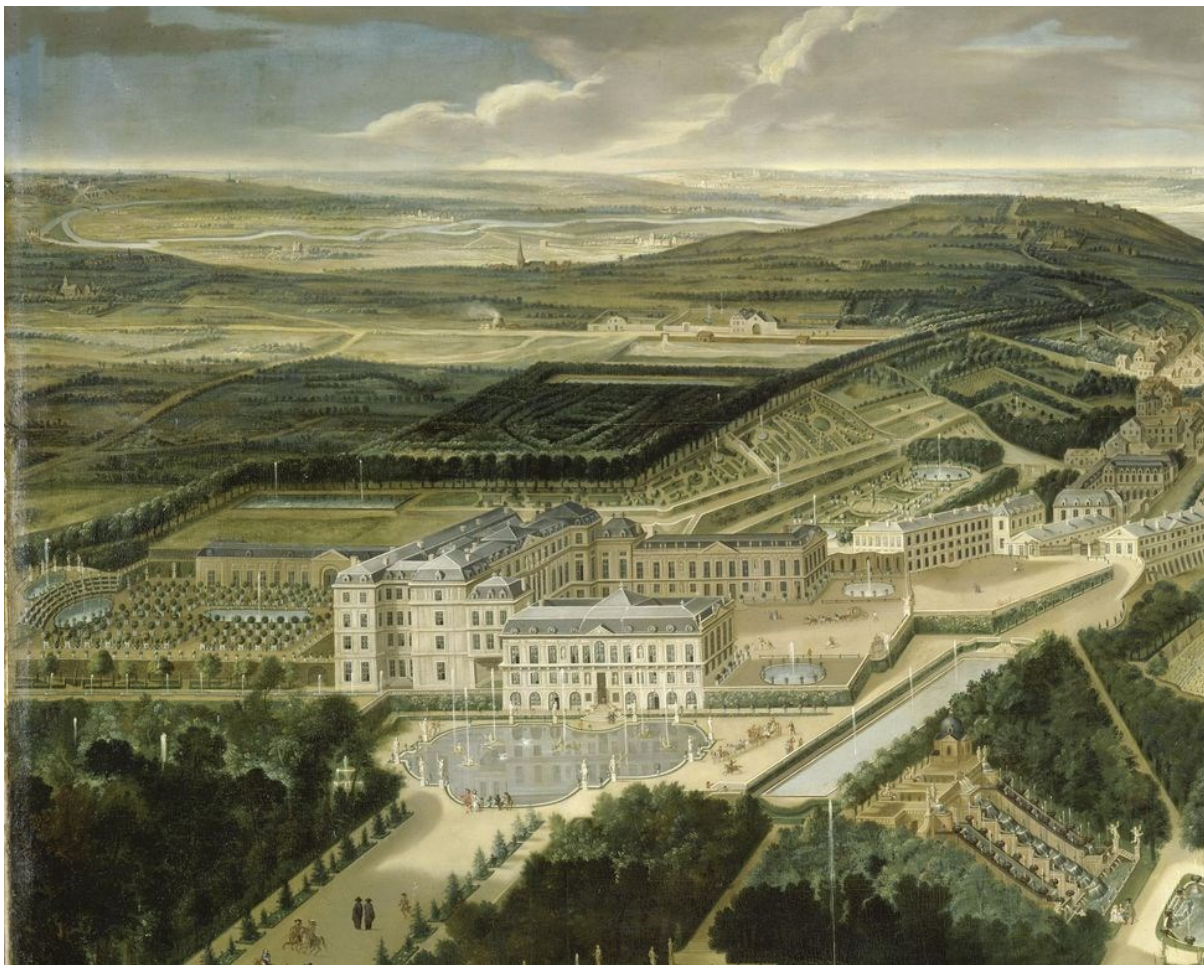
La fidelle / věrná, věrnost

La Maillebois / Maillebois

Název by mohl odkazovat na Nicolase Desmaretse, markýze de Maillebois (* 10. 9. 1648, † 4. 5. 1721), člena královské státní rady. V úvahu však přichází rovněž jeho syn Jean-Baptiste-François (* 1680, † 7. 2. 1762), který byl v té době mladým důstojníkem královské armády a roku 1708 se pod vedením maršála Clauda Louise Hectora de Villars vyznamenal při obléhání Lille.

Le Baron / Baron

Tohoto pseudonymu užíval Michel Boyron (* 8. 10. 1653, † 22. 12. 1729), francouzský dramatik a herec.



Etienne Allegrain: Perspektivní pohled na zámek a park v Saint-Cloud (1675).²¹⁰

Suite č. 3

La Cascade de Saint Cloud / Kaskáda v Saint Cloud

Vodní dílo v zahradách zámku Saint-Cloud, které přiléhaly k Bouloňskému lesíku. Vedle pařížského Palais-Royal to bylo hlavní sídlo Filipa II. Orleánského a často se zde setkávala vysoká společnost z Versailles i Paříže. Filipův dvůr byl proslulý nejen podporou umění, ale také uvolněnými mravy.

La Guimon / Guimon

Význam nebo osoba nejsou známy.

L'indiferente / lhostejná, netečná, lhostejnost

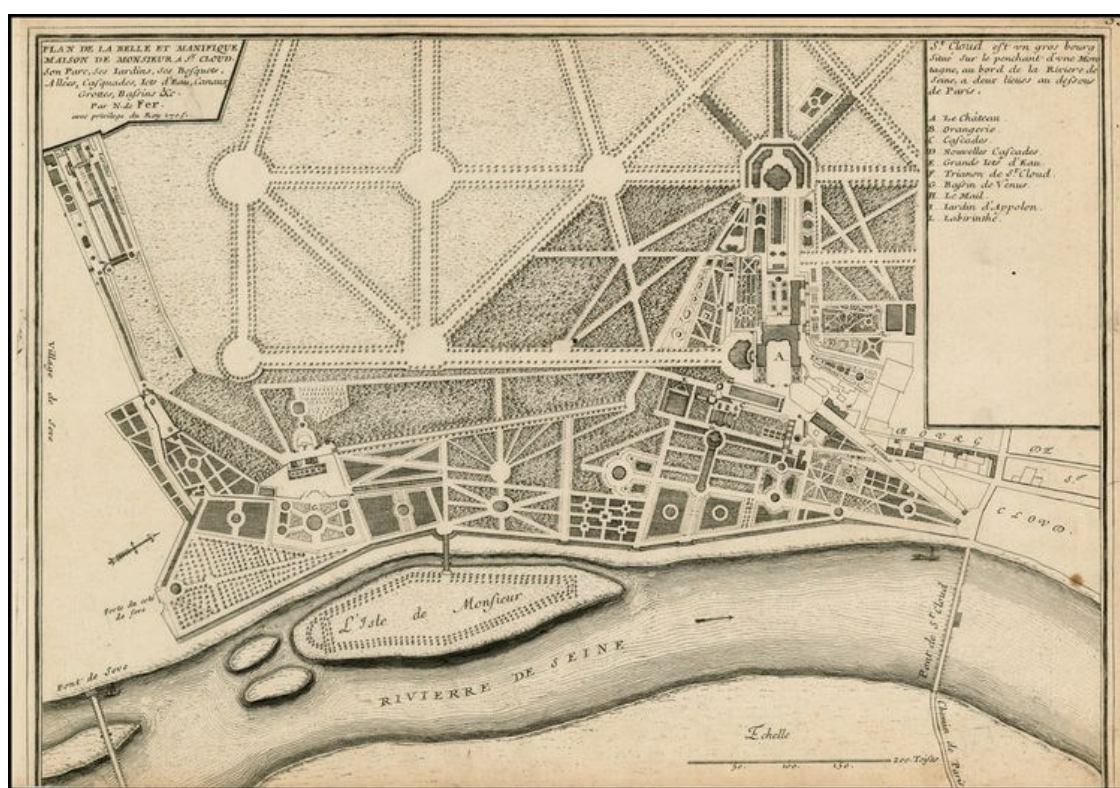
Le plaintif / plačtivá, lkavá

Le mignon / roztomilá²¹¹

²¹⁰ Obraz je uložen ve sbírkách královského paláce ve Versailles.

L'Italienne / italská

Seřazená pojmenování nabízejí možnost dějového výkladu, který se obrazně může blížit kantátovému obsahu, jaký nacházíme v tehdy obvyklém repertoáru.²¹² Příběh této suity by mohl vypadat například takto: Urozená společnost se sjíždí v půvabném parku u sídla vévody d'Orléans v Saint-Cloud a u zdejší kaskády se oddává zábavě a konverzaci (Allemande. La Cascade de St. Cloud). Hrabě X. hovoří s půvabnou dámou, která vzbudí jeho zájem, pročez se jí počne dvořit (Sarabande. La Guimon). Ta však na jeho zájem nijak nereaguje nadále pokračuje ve volné konverzaci s ostatními (Courante. L'indiferente) a hrabě X. je ze svého neúspěchu smutný (Rondeau. Le plaintiff). Dámy jsou však roztomilé (Menuet. Le mignon) a život u dvora, který je velkou galantní hrou, pokračuje v rozkoši a zábavách (Gigue. L'Italienne). Poslední věta by v tomto případě mohla být též atributem oblíbené italské commedie dell'arte, jako symbolu hry.



Nicolas de Fer: Plán sídla vévodů Orleánských v Saint Cloud, (Paris 1705).²¹³

Suite č. 4

²¹¹ Slovo *mignon* však mohlo rovněž znamenat něco v tom smyslu jako nezkušená mladá dívka, „husička“. V tomto kontextu použil spojení *la petite mignon* Molière v libretu k opeře *Cadmus et Hermione* Jeana-Baptisty Lullyho, v drobné epizodě před odjezdem Camduse.

²¹² Příkladem mohou být třeba některé kantáty Michela Pignoletta de Montéclair, jež často končí rovněž podobně pozitivním závěrem.

²¹³ Rytina je uložena ve sbírkovém fondu královského paláce ve Versailles (Réf. 34790).

La Fontainebleau / Fontainebleau

Jedno z královských sídel v okolí Paříže.



Anonym: Královský zámek ve Fontainebleau (19. století).²¹⁴

Le depart / odjezd

Le Fleuri (fleuri) / květiny

La Mitilde / Mitilde

Varianta ženského jména Matylda, spojení s konkrétní osobou není známo.

L'Auteüil (Branle de Village) / Auteüil (vesnický branle)

Ves nedaleko Paříže a vesnický tanec, zvaný branle.

Le Beaulieu / krásné místo

[beau lieu]. Ve Francii je řada míst s tímto názvem, avšak nepodařilo se nalézt žádnou souvislost s případným konkrétním místem v okolí Paříže.

Suite č. 5

²¹⁴ Kolorovaná grafika je dostupná on-line na adrese < <http://pierrebrost.over-blog.com/article-gravure-du-chateau-de-fontainebleau-110828582.html> > [cit. k 25. 4. 2017].

La Chauvet / Chauvet

Pan Chauvet, dle jedné dedikace guvernér francouzské Indie. Nic bližšího o něm není známo, avšak v té době mu byla věnována řada skladeb. Louis-Antoine Dornel po něm pojmenoval druhou větu Suity č. 2 z opusu 2 (1711)²¹⁵ a o dva roky později mu adresoval poděkování v tisku *Sonates en Trio*, op. 3 (1713). Se jménem *La Chauvet* se setkáme také později například u první věty Sonáty č. 5, op. 2 (1732), Michela Blaveta.

La Messinoise / Messinská

Messina, město na Sicílii. Název možná upomíná na obsazení Messiny francouzským vojskem v roce 1674.²¹⁶

Le Lutin / skřítek

Skřítek, přebývající v domech, kde dělá neplechu (Furetière)²¹⁷

La Perousine / perousinská

Může se jednat o město Perugia (fr. Pérouse) ve střední Itálii, případně o obec Pérouse ve Franche-Comté.

Pozn.: Za suitami následují ještě *Pieces a deux Flûtes*²¹⁸, rovněž obsahující názvy, které zde pro úplnost uvádím také. Za nimi je připojeno ještě *Eco* (echo) pro sólovou flétnu bez doprovodu.

Pieces a deux Flûtes

Les delices, ou le Fargis / rozkoše, slasti, nebo Fargis

Jean-Louis François du Rieu, seigneur du Fargis (* 30. srpna 1682, † 3. ledna 1743), působil od roku 1698 u královských mušketýrů, kde získal hodnost poručíka a později kapitána v královském pěším pluku. 28. 8. 1710 se stal komorníkem na dvoře vévody Filipa II. Orleánského.²¹⁹ U J. M. Hotteterra se věnoval rovněž hře na flétnu.²²⁰

Le Champêtre. Nommé par le Roy Les Ecos. / vesnická, též rolník. Pojmenováno králem [Ludvíkem XIV.] Echa.

²¹⁵ Na této sbírce suit je zajímavé rovněž to, že některé části nesou pojmenování po významných flétnistech té doby, Michelu de la Barrovi, Renému Pignonovi Descoteauxovi (Suite č. 2) a Jacquesovi Martinu Hotteterrovi (Suite č. 4).

²¹⁶ O tom píše například francouzský historik a jezuita Simon Reboulet: *Histoire du regne de Louis XIV. surnommé Le Grand, Roy de France*, Tome Second, François Girard, Avignon 1744, s. 136, a též na jiných místech.

²¹⁷ Eva Bublová: *Názvy skladeb u clavecinistů*, Nakladatelství Akademie múzických umění, Praha 2010 s. 22.

²¹⁸ Ve druhém vydání z roku 1715 je přidán ještě basový part.

²¹⁹ Olivier Faveau: *Jean-Louis François du Rieu du Fargis, roué favori du Régent ou le libertin des Soupers du Palais-Royal*, elektronický dokument < <http://mesnil.saint.denis.free.fr/rieu-du-fargis.htm> > [29. 10. 2014].

²²⁰ Jane M. Bowers: *The Hotteterre family of woodwind makers*; in: *Concerning the Flute*, Broekmans en Van Poppel, Amsterdam 1984, s. 42.

Anne Danican Philidor: Premier Livre de Pieces (1712)

[Suite č. 1]

Les Forgerons / kováři

[Suite č. 3]

Le Papillon / motýl

Anne Danican Philidor: Deuxième Livre de Pieces (1714)

[Suite č. 1]

Les Baccantes / bacchanti

La Choribante / zřejmě Koribantka, koribantská

Podle antické mytologie u Koribantů uschovala svoje narozené dítě, kterým byl pozdější král bohů, Jupiter.

[Suite č. 2]

Les Songes / Sny

Le Moulin de Javelle / Mlýn v Javelle

Název divadelní hry Florenta Cartona Dancourta (* 1. 11. 1661 ve Fontainebleau, † 6. 12. 1725 v Courcelles-le-Roi), která byla poprvé uvedena 7. července 1696 v divadla *Comédie-Française*. Samotný mlýn *Javel* stával v západní části Paříže nedaleko hradeb, u řeky Seiny.

La Gratieuse / půvabná, laskavá

Dame Ragonde / paní Ragonde

Pravděpodobně hlavní postava z opery *Les Amours de Ragonde* od Jeana-Josepha Moureta (* 11. 4. 1682, † 20. 12. 1738) s libretem Philippa Néricaulta Destouchese (* 9. 4. 1680, † 4. 7. 1754), která však byla poprvé provedena až v prosinci 1714 na zámku Sceaux na slavnostech Anny Marie de Bourbon-Condé, vévodkyně z Maine. Philidor se o něm mohl dozvědět díky svému působení ve službách vévodkyně²²¹, avšak samotný námět mohl být také starší a Destouches jej jen nově literárně zpracoval.

[Suite č. 4]

La Nopce de Vilage / svatba na vsi

²²¹ Viz též výše životopis Anna Danicana Philidora v kapitole „I.2.c. Anne Danican Philidor“ na s. 44-46.

[Suite č. 5]

Plainte / nářek

*Les Vents... / větry...*²²²

Les habitants de Cithère / obyvatelé Kythéry

Antický námět, který se váže k řeckému ostrovu Kythéra v Jónském moři.

[Suite č. 6]

Le Tombeau / náhrobek

Le Badin / žertování, láskování, galantní zábava

Pierre Danican Philidor: Suites (1717 – 1718)

Suite č. 10

La Coquette / koketa

Badine / žertování, láskování, galantní zábava

Suite č. 12

La Parisienne / pařížská, Pařížanka

²²² Zbytek textu v originálu tisku vyškrabán.

François Danican Philidor: [Premier Livre de] Pieces (1716)

[Suite č. 1]

La Therese / Tereza

Možná Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, markýza de Lambert (* 1647 v Paříži, † 12. 7. 1733 v Paříži), která vedla v Paříži literární salon, v němž se od roku 1710 scházela vybraná společnost.

L'Italienne / Italka, italská

Le Badin / žertování, laškování, galantní zábava

Le Polichinel / Pulcinella

[Polichinelle] Postava italské commedie dell'arte, původně pocházející z neapolského divadla.

La Musette / kompozice v dudáckém stylu

[Suite č. 2]

Le Papillon / motýl

La Fileuse / přadlena

Marche / pochod

L'Hyronnelle / vlaštovka

La Mignonne / roztomilá

La Villageoise / vesnický tanec

[Suite č. 3]

Le Passe-Temps / kratochvíle

La Mouche / muška

Les Silvains / Sylvánové

Sylvánové byli mytické lesní božstvo.

Le Curieux / zvláštnost, zajímavost, zvědavost

La Paysanne / venkovanka

[Suite č. 4]

La Fidelle / věrná, věrnost

Le Gratieux / půvabná, půvab

Les Vents / vítr

La Sauterelle / luční koník (kobyłka)

Le Rasily / Rasily

Název snad odkazuje na příslušníka šlechtického rodu de Rasily. Nelze však vyloučit ani první setkání obyvatel kontinentální Francie se severoamerickými Indiány z Louisiany na francouzské půdě, což byla ve své době mimořádná událost.²²³

La Dannoise / dannoanka

Žena z Dannes (département Pas-de-Calais), nebo z Dannevoux (département Meuse).

François Danican Philidor: Deuxième Livre de Pieces (1718)

[Suite č. 1]

Le Folet / pošetilý, pošetilost

La Sincere / upřímná, upřímnost

La Portugaise / Portugalka, portugalská

Air des Afriquains / africké povětří

[Suite č. 2]

L'Amoureux / zamilovaná

Le Papillon / motýl

Muzette / kompozice v dudáckém stylu

[Suite č. 3]

Le Favory / oblíbenkyně, favoritka

Les Tourbillons / víry

²²³ E.-T. Hamy: *Les Indiens de Rasily peints par Du Viers et gravés par Firens et Gaultier (1613). Étude iconographique et ethnographique*; in: *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 5, 1908, s. 20-52.

[Suite č. 4]

Les Espagnols / Španělé

L'Irlandois / Irové

L'Ecossoise / Skotové

L'Etourdy / závratě

Le Fanfaron / fanfarón

Těž chvástal, chlubil.

Závěr

Pestrost nastíněných témat prozrazuje, že při snaze postihnout komplexně vymezený repertoár tisků pro příčnou flétnu a basso continuo od dvorních flétnistů a hobojistů, které vyšly tiskem v letech 1702-1722, musí badatel řešit řadu specifických problémů. Na práci je patrné, že všem kapitolám nebyla věnována stejně hluboká pozornost. S ohledem na časovou náročnost bylo nezbytné zvolit ty, které budou zpracovány podrobně, a u ostatních se pokusit o jakési shrnutí materiálu, který může posloužit k dalšímu výzkumu. Jako důležité kritérium jsem použil míru jejich zpracování v dosavadní literatuře.

Souhrn vlivů, které přímo umožnily vzestup příčné flétny mezi sólové nástroje či dílčím způsobem napomáhaly vytvořit vhodné prostředí, je zde pojednán poměrně uceleně, byť v některých ohledech poněkud stručněji. Jako zajímavé téma, jež by si obecně zasloužilo větší pozornost, vidím vliv francouzské galantnosti na hudební tvorbu přelomu 17. a 18. století. Ta se odrazila bezprostředně jistě ve vokální tvorbě, odkud došlo k převzetí řady prvků i v instrumentální hudbě.

Velké pozornosti se dostalo otázce instrumentace vybraných suit a tento text představuje zatím nejpodrobnější zpracování podoby a možností nástrojového obsazení u první generace sólových suit pro flétnu. Zjištění této kapitoly nejsou nijak novátorská, ale poskytují řadu cenných zpřesnění v používaném rozsahu nástrojů, míře jejich exponování a především jsou zde reflektovány odlišnosti mezi jednotlivými autory.

Významnou péči jsem dále věnoval analýze tematických názvů, které nacházíme v některých suitách zkoumaných sbírek. Výkladový slovník představuje první pokus o jejich zpracování. Navzdory očekáváním a zkušenostem z cembalové literatury²²⁴ bylo při této práci možné jen minimálně využít *Dictionnaire universelle* od Antoina Furetièra.²²⁵

²²⁴ Eva Bublová: *Názvy skladeb u clavecinistů*, Nakladatelství Akademie múzických umění, Praha 2010.

²²⁵ Antoine Furetière: *Dictionnaire universelle*, Paris 1690.

Vhodným materiálem pro další výzkum je popis pramenů a kapitola k formální struktuře. V pramenném výzkumu se jako velmi žádoucí nabízí možnost zpracování a srovnání dalších tisků těchto skladatelů, což by mohlo dále doplnit a prohloubit poznatky o způsobu vydávání a distribuce hudebnin, vývoji notografie, či k instrumentačním možnostem, o nichž informují i samotné titulní listy. V otázce formální struktury představuje tato práce v podstatě přehledné shrnutí zkoumaného materiálu s jen základním zhodnocením jejich vývoje a poukázáním na některá konkrétní specifika. Téma by samo o sobě bylo dostatečně nosné pro samostatnou práci a hlubší analytické zpracování, jemuž jsem se především s ohledem na časové možnosti a tematickou pestrost tohoto textu nevěnoval, by si rozhodně zasloužilo. Jednou z možných cest je například již existující zpracování děl Jacquese Martina Hotteterra od Delphy LeAnn House.²²⁶

Stejně tak v případě ornamentiky a artikulace si text nečiní nárok být vyčerpávajícím kompendiem k dané problematice a jsou k dispozici díla, podrobněji zaměřená na tyto otázky. Cílem však byl určitý pokus o srovnání materiálu ve vybraných sbírkách a nalezení některých prvků, jež jsou specifické pro tvorbu konkrétního skladatele.

Nedostatkem byla též dlouhá doba vzniku práce, k níž docházelo postupně a s přestávkami mezi lety 2010 až 2017. I přes výrazné přepracování většiny starších částí je rozdíl patrný například ve způsobu a četnosti citací, stejně jako v určité proměnlivosti literárního stylu. Snad mohu doufat, že se tato diplomová práce nestane jen pouhou položkou v knihovním katalogu, ale bude alespoň v některých ohledech cenným zdrojem informací pro badatele i interprety.

²²⁶ Delpha LeAnn House: *Jacques Hotteterre le romain : a study of his life and compositional style*, doktorská práce (1991), Ann Arbor 2000.

Prameny a literatura

Notové materiály:

Barre, Michel de la: *Deuxième et Huitième Livre de Pieces pour la Flûte Traversiere, avec la Basse Continuë*, úvodní komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2006.

Barre, Michel de la: *Pieces pour la Flute traversiere, avec la Basse-continue*, Christoph Ballard, Paris 1702. Dostupné on-line < gallica.bnf.fr > [cit. k 1. 11. 2014].

Barre, Michel de la: *Pieces pour la Flute traversiere, avec la Basse-continue*, úvodní komentář Jean Saint-Arroman, Jean-Marc Fuzeau, Courlay 1993.

Barre, Michel de la: *Pieces pour la Flute traversiere, avec la Basse-continue*, úvodní komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 1995.

Blavet, Michel: *Sonates Pour la Flûte-Traversiere Avec la Baße*, úvodní komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2003.

Boismortier, Joseph Bodin de: *Six Suites de Pièces pour une flûte traversière seule avec la basse*, op. 35, úvodní komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2005.

Dornel, Antoine: *Sonates a Violin Seul et Suites pour la Flûte Traversiere avec la Basse*, úvodní komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2001.

Dornel, Antoine: *Sonates en Trio pour les Flûtes Allemandes, Violons, Hautbois etc.*, úvodní komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2000.

Gautier, Pierre: *Symphonies de feu. Suites en duo et trio*, úvodní komentář Daniele Valersi, Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1999.

Hotteterre, Jacques Martin: *3 Suites a deux dessus sans basse*, úvodní komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2004.

Hotteterre, Jacques Martin: *L'Art de Préluder sur la Flûte Traversiere, sur la Flûte-a-bec, sur le Haubois et autres Instrumens de Dessus*, úvodní komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2008.

Hotteterre, Jacques Martin: *Pieces en Trio pour les Flûtes traversieres, Flûtes a bec, Violons, Hautbois etc.*, úvodní komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2007.

Hotteterre, Jacques Martin: *Pieces pour la Flute traversiere, et autres instruments, avec la Basse-continue*, úvodní komentář Jean Saint-Arroman, Éditions Jean-Marc Fuzeau, Courlay.

Hotteterre, Jacques Martin: *Pieces pour la Flute traversiere, et autres instruments, avec la Basse-continue*, úvodní komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2007 (kompletní edice dobových tisků suit pro flétnu a basso continuo).

Hotteterre, Jacques Martin: *Première Suite de Pièces à deux dessus, sans basse continue*, úvodní komentář Jean Saint-Arroman, Éditions Jean-Marc Fuzeau, Courlay 1995.

Hotteterre, Jacques Martin: *Sonates a deux dessus par le Francesco Torelio*, opera prima, Paris 1723.

Hotteterre, Jacques Martin: *Sonates a deux dessus par le Roberto Valentine*, op. 5, Paris 1721.

Hotteterre, Jacques Martin: *Vier Suiten für Altblockflöte und Basso continuo*, komentář Manfredo Zimmermann, Amadeus Verlag, Winterthur 1992.

Marais, Marin: *La Gamme et Autres Morceaux de Symphonie*, Paris 1723.

Marais, Marin: *Pieces en Trio pour les Flutes, Violons et Dessus de Viole*, úvodní komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2005.

Marais, Marin: *Pieces en Trio pour les Flutes, Violons et Dessus de Viole*, úvodní komentář Jean Saint-Arroman, Éditions Jean-Marc Fuzeau, Courlay [nedatováno].

Philidor, Anne Danican: *Deuxième Livre de Pieces pour la Flute traversiere, Flute a bec, Violons et Haut-bois avec la Basse continuë*, [Henri] Foucau[l]t, Paris 1714.

Philidor, Anne Danican: *Premier Livre de Pièces*, předmluva Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2003.

Philidor, Anne Danican: *Premier Livre de Pieces pour la Flute traversiere, Flute a bec, Violons et Haut-bois avec la Basse continuë*, Jean Marc Fuzeau, Courlay 2007.

Philidor, François: *Deuxième Livre de Pieces pour la Flute traversiere, qui peuvent aussi se jouer sur le Violon*, Paris 1718.

Philidor, François: *Pieces pour la Flute traversiere, qui peuvent aussi se jouer sur le Violon*, úvodní komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2000.

Philidor, Pierre Danican: *6 Suites a II Flûtes traversieres seules avec 6 autres Suites Dessus et Basse*, úvodní komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 2007.

Philidor, Pierre Danican: *6 Suites a II Flûtes traversieres seules avec 6 autres Suites Dessus et Basse, Henri Foucault*, Paris 1718.

Knihy, studie:

Anthony, James R.: *French Baroque Music from Beyujoyeux to Rameau*, W. W. Norton & Company, Inc., New York 1974.

Bělský, Vratislav: *Hudba baroka*. Provozovací praxe hudby 17. a 18. století, Janáčková akademie múzických umění, Brno 2010.

Benoit, Marcelle (ed.): *Dictionnaire de la Musique en France aux XVIIe et XVIIIe Siècles*, Fayard, 1992.

Benoit, Marcelle: *Versailles et les musiciens du Roi*, Thèse principale pour le Doctorat d'État ès Lettres et Sciences Humaines, Université de Paris-Sorbonne, Éditions A. et J. Picard, Paris 1971.

Black, Jeremy: *Evropa osmnáctého století*, Vyšehrad, Praha 2003.

Bluche, François: *Za časů Ludvíka XIV.*, Argo, Praha 2006.

Bouyer, Christian: *Ludvík XIV. a královská rodina*, Brána, Praha 2011.

Bowers, Jane M.: *Catalogue of French Works for the Transverse Flute, 1692–1761*, RMFC, xviii (1978), 89–125.

Bowers, Jane Meredith: *The French Flute School from 1700 to 1760*, disertační práce, University of California, Berkeley, 1971.

Bowers, Jane M.: *The Hotteterre family of woodwind instrument makers*; in: *Concerning the Flute*, Broekmans en Van Poppel, Amsterdam 1984, s. 33-54.

Brossard, Sébastien de: *A musical dictionary*, ECCO print editions, USA 2010.

- Brown, Rachel: *The Early Flute. A Practical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Bublová, Eva: *Názvy skladeb u clavecinistů. Komentovaný překlad vybraných názvů a názvosloví 17. a 18. století*, Nakladatelství Akademie múzických umění, Praha 2010.
- Cronin, Vincent: *Ludvík XIV.*, Brána, Praha 1999.
- Dandrieu, Jean-François: *Principes de l'Accompagnement*, Jean-Baptiste-Christoph Ballard, Paris 1719; in: *Basse continue : France 1600 - 1800 : méthodes, traités, ouvrages généraux, préfaces, périodiques.*, Editor Jean Saint-Arroman, Jean-Marc Fuzeau, Courlay 2006.
- Dockendorff Boland, Janice: *Method for the One Keyed Flute*, University of California Press, Berkeley 1998.
- Dohnálková, Hana: *Montesquieu a nejkrásnější monarchie*, Filosofia, Praha 2006.
- Donington, Robert: *Baroque music: Style and Performance*, W. W. Norton and Company, New York, London 1982.
- Faveau, Olivier: *Jean-Louis François du Rieu du Fargis, roué favori du Régent ou le libertin des Soupers du Palais-Royal*, 2009, < <http://mesnil.saint.denis.free.fr/rieu-du-fargis.htm> > [cit. 29. 10. 2014].
- Franková, Jana: „*Dissertation sur la musique italienne & françoise*“ par Monsieur de L. T. jako doklad vývoje hudebního vkusu ve Francii na počátku 18. století, magisterská diplomová práce, Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy university, Brno 2008.
- Furetière, Antoine: *Dictionnaire universel*, Paříž 1690.
- Giannini, Tulla: *Jacques Hotteterre le Romain and His Father, Martin*; in: *Early Music* 21 (1993), No. 3, Oxford University Press, Oxford 1993, s. 377-386, 389-390, 393-395.
- Giannini, Tulla: *The Music Library of Jean-Baptiste Christophe Ballard, Sole Music Printer to the King of France, 1750 Inventory of his Grand Collection Brought to Light*; in: *E-Documentation in the Humanities, Series 1*, Spring 2003.
- Grove Music Online* < www.oxfordmusiconline.com > [cit k. 22. 4. 2017].
- Habibová, Claude: *Francouzská galantnost*, Academia, Praha 2009.

- Hamy, E.-T.: *Les Indiens de Rasilly peints par Du Viert et gravés par Firens et Gaultier (1613)*. Étude iconographique et ethnographique; in: *Journal des Société des Américanistes*, Tome 5, 1908, s. 20-52.
- Hotteterre, Jacques Martin: *Principes de la Flute*, faksimile pařížského tisku z r. 1707, komentář Marcello Castellani, Studio per edizioni scelte, Firenze 1998.
- Hotteterre, Jacques Martin: *Principes de la Flute*, německý překlad Hans Joachim Hellwig, předmluva Vera Funk, Bärenreiter, Kassel 1998.
- Hotteterre, Jacques Martin: *Principles of Flute*, anglický překlad a předmluva Paul Marshall Douglas, Dover Publications, New York 1983.
- Hotteterre, Jacques Martin: *Zásady hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu a hoboje*, český překlad a předmluva Lukáš Vytačil a faksimile amsterdamského tisku z r. 1710, Vyšehrad, Praha 2013.
- House, Delpha LeAnn: *Jacques Hotteterre le romain : a study of his life and compositional style*, doktorská práce (1991), Ann Arbor 2000.
- Christensen, Jesper Bøje: *Základy generálbasové hry v 18. století*. Učebnice dle historických pramenů, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 2014.
- Internetový slovník Bibliothèque national de France* < data.bnf.fr > [cit. k 1. 11. 2014].
- Lasocki, David: *Historical Recorder Methods and "Authentic" Performance*; in: *Recorder Education Journal* 1 (1994): 47-53.
- Lasocki, David: *Lessons from Inventories and Sales of Flutes and Recorders, 1650–1800*; in: *Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850: XXXIV. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 5. bis 7. Mai 2006*, hrsg. Boje E. Hans Schmuhl in Verbindung mit Ute Omonsky, Augsburg: Wißner; Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 2009, 299–330.
- Lasocki, David: *The London Publisher John Walsh (1665 or 1666-1736) and Recorder*; in: *Sine musica nulla vita, Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, ed. Nicholaus Delius, Moeck, Celle 1997, 343-74.
- Kazárová, Helena: *Barokní taneční formy*, Akademie múzických umění v Praze, Praha 2005.

- Mather, Betty Bang: *The performance of trills in french baroque dance music*; in: Concerning the Flute, Broekmans en Van Poppel, Amsterdam 1984.
- Mauger, Nicolas: *Les Hotteterre. Célèbres joueurs et facteurs de flutes, hautbois, bassons et musettes des XVIIe et XVIIIe siècles*, Librairie Fischbacher, Paris 1912.
- Munck, Thomas: *Evropa sedmnáctého století*, Vyšehrad, Praha 2002.
- Neumann, Frederick: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton University Press, Princeton 1983.
- Otterstedt, Annette: *The Viol. History of an Instrument*, Bärenreiter Verlag, Kassel 2002.
- Paměti krále Slunce. Úvahy pro poučení dauphinovo*, překlad a komentáře Martin Pokorný Prostor, Praha 2007.
- Pattou, Etienne: *Famille du Plessis-Richelieu*, 2011 – 2014, online pdf dokument < http://racineshistoire.free.fr/LGN/PDF/du_Plessis-Richelieu.pdf > [cit k 27. 10. 2014].
- Philidor, Jean-François et Nicolas: *Les Philidors. Une dynastie de musiciens*, Les Temps Musical no. 3, Editions Aug. Zurfluh, Paris 1995.
- Philidor, Nicolas Dupont-Danican: *Les Philidors. Répertoire des oeuvres. Généalogie - Bibliographie*, Les Temps Musical no. 3Bis, Éditions Aug. Zurfluh, [Paris] 1997.
- Pottier, Lawrence: *Les 3 Méthodes de flute a bec en France à l'époque baroque*, August Zurfluh, Paris 1996.
- Quantz, Johann Joachim: *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, překlad Vratislav Bělský, Editio Supraphon, Praha 1990.
- Reboulet, Simon: *Histoire du regne de Louis XIV. surnommé Le Grand, Roy de France*, Tome Second, François Girard, Avignon 1744.
- Saint-Lambert, Michel de: *A new treatise on accompaniment*, Indiana University Press, 1991.
- Saint-Lambert, Pan de: *Pravidla hry na cembalo. Nové pojednání o doprovodu na cembalo, varhany a jiné nástroje.*, překlad a komentář Jana Franková, vlastním nákladem, Brno 2010.

Sardelli, Federico Maria: *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, Ashgate, Farnham 2007

Semerádová, Jana: *Principes de la Flûte J.-M. Hotteterra ve světle dobové interpretační praxe*, diplomová práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty University Karlovy, Praha 2009.

Schlager, Karlheinz (red.): *Répertoire international des sources musicales, Einzeldrucke vor 1800*, Band 4 Haack - Justinus, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1974.

Schlager, Karlheinz (red.): *Répertoire international des sources musicales, Einzeldrucke vor 1800*, Band 5 Kaa -Monsigny, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1975.

Schlager, Karlheinz (red.): *Répertoire international des sources musicales, Einzeldrucke vor 1800*, Band 6 Montalbano - Pleyel, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1976.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Volume 11, „Harpégé to Hutton“, Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, London 2011.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Volume 14, „Kufferath to Litton“, Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, London 2011.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Volume 19, „Paliashvili to Pohle“, Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, London 2011.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Volume 24, „Sources of instrumental ensemble music to Tait“, Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, London 2011.

Thoinan, Ernest: *Les Hotteterra et les Chédeville*, nakl. Edmond Sagot , Paris 1894.

Titon du Tillet, Evrard: *Vies des Musiciens et autres Joueurs d'Instruments du regne de Louis le Grand*, Gallimard, Paris 1991.

Vlček, Pavel: *Encyklopedie českých zámků*, hesla k francouzské architektuře, Libri, Praha 1994.

Vytlačil, Lukáš: *Suity pro flétnu a continuo flétnistů a hobojistů v orchestru Ludvíka XIV.*, bakalářská práce na Pedagogické fakultě University Karlovy a Collegium Marianum - Týnské vyšší odborné škole, Praha 2011.

Jean-Marc Warszawski: *Hotteterre, Jacques*, Musicologie.org, dostupné on-line < http://www.musicologie.org/Biographies/h/hotteterre_jacques.html > [cit. k. 22. 4. 2017].

Willi, Barbara Maria: *Generálbas aneb Kdo zavraždil kontrapunkt?*, Musica Sacra,

B

r

n

o

2

0

1

0